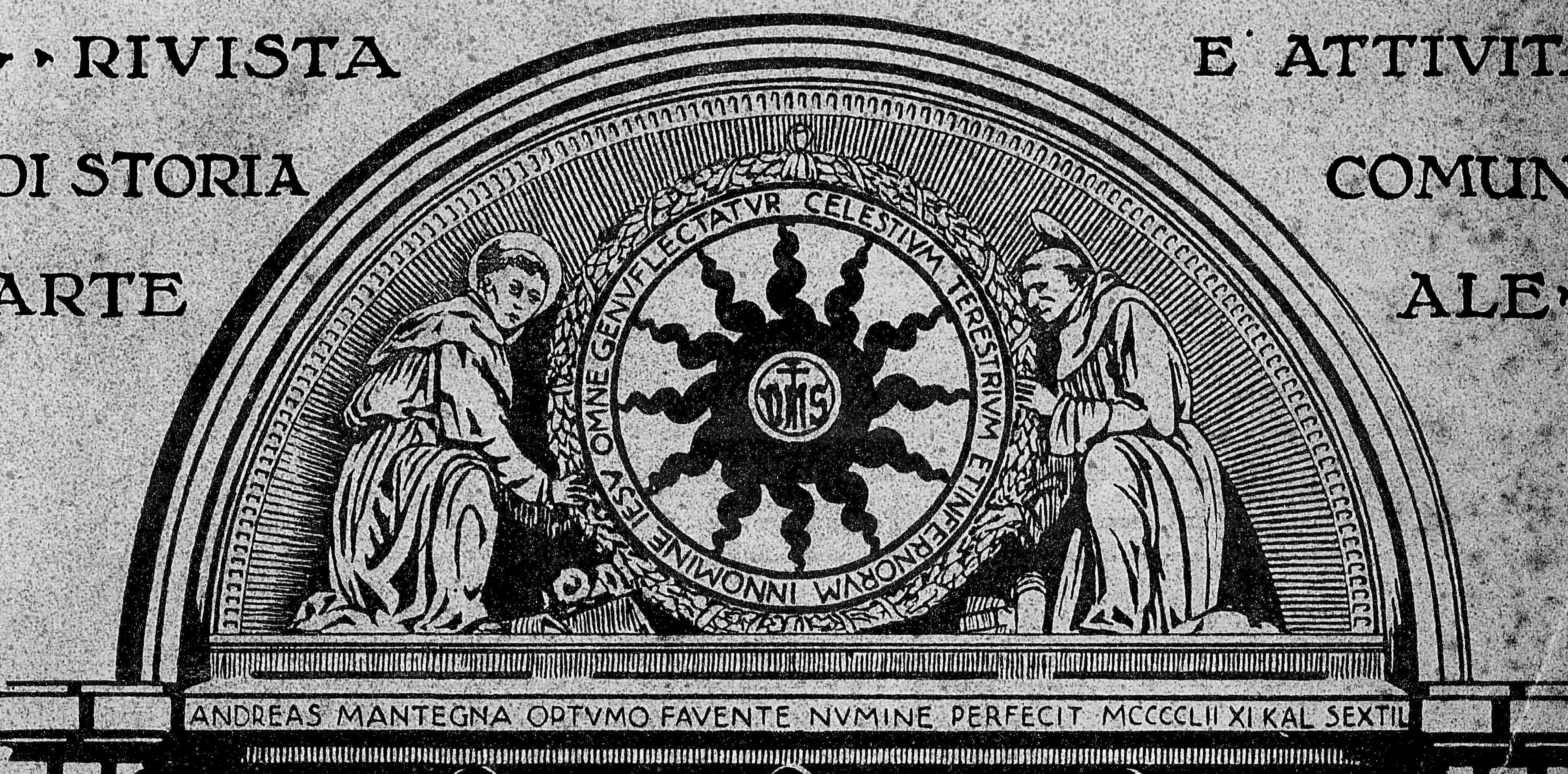
D. P.
125
135

PADOVA

RIVISTA DI STORIA ARTE E ATTIVITÀ COMUNALE



DIRETTA DA ANDREA MOSCHETTI

ANNO I N. S. (V)
FASC. I · II

MCMXXXI · IX
GENNAIO · APRILE

INDICE DEL I FASCICOLO · Anno I N. S. (V)

ARTE E STORIA

GIOVANNI BERTACCHI = *Suon di campane dal Santo* . . . . Pag. 1

PIERA CARPI = *Giovanni Minello e la sua opera nella Cappella del Santo* . . . . » 3

ANDREA MOSCHETTI = *Della ceramica graffita padovana dal sec. XIV al XVII* . . . . . . » 24

WART ARSLAN = *Appunti storico-critici sulla chiesa di S. Sofia in Padova* . . . . » 37

BRUNO BRUNELLI = *Villeggiature padovane d' altri tempi* . . . . » 57

BENVENUTO CESTARO = *Carlo Gozzi e le sue gite a Padova* . . . . » 68

ATTIVITÀ CITTADINA

GIOVANNI CAGNETTO = *Discorso inaugurale della nuova aula dell' Istituto anatomo-patologico nella R. Università* . . . . Pag. 81

Prima audizione del «Divi Antonii Transitus» *del Rev. P. Giacomo Gorlatto nel Teatro Verdi* . . » 93

Le onoranze ad Antonio Bajamonti . . . . » 96

Le LL. AA. RR. i Principi di Piemonte a Padova . . . . » 99

L' on. Aldo Lusignoli Commissario straordinario della Federazione provinciale fascista . . . . . » 100

Il Commissario prefettizio ed i Vice-commissari per l' Amministrazione straordinaria del Comune . . » 101

Deliberazioni del Podestà . . . . » 104

Gli abbonamenti si ricevono presso il Segretario della Divisione II del Municipio.
Comunicazioni, manoscritti, notizie si ricevono presso la Direzione del Museo Civico.

Abbonamento annuo in Italia e Colonie	L. **50**	Prezzo di un fascicolo semplice in Italia	L. **10**
» » all' Estero	» **60**	» » » all'Estero	» **12**
Prezzo di un' annata arretrata	» **80**	» » arretrato	» **15**

L' Amministrazione del periodico non assume responsabilità per lo smarrimento dei fascicoli.
Le spese della raccomandazione sono a carico di chi le domanda.

Nel prossimo fascicolo:

M. BENACCHIO: *L'altare dell' Arca del Santo.*

G. CAGNETTO: *Gio. Batta Morgagni.*

A. MOSCHETTI: *Della ceramica graffita padovana* (continuazione e fine).

ARTE STORIA

SUON DI CAMPANE DAL SANTO

Un creatore ignoto
svolge il concento de' suoi bronzi come
una cupola trepida nel vuoto
profondo. La vasta basilica
ascende ripercossa in armonia
e rioffre agli spazi alti e remoti
il pio Fiore che al clima di due patrie sbocciò.

Dai piani a cui l'aratro
svaria di messi bionde il verde effuso,
saliente in lontano anfiteatro
di colli e di monti, il ripalpito
delle pievi risponde, il ritmo fido
che accompagna alle genti i giorni e l'opere
dalle giogaie carniche ai meandri del Po.

Campane: aeree chiese,
lembi irreali d'alpi e di marine
che il cuor si crea di là dalle distese...
Esigli e rimpatrî dell'anima;
voci che avanti l'albe, oltre le sere,
designano i paesi al viandante
che non li vede ancora, che non li scorge più.

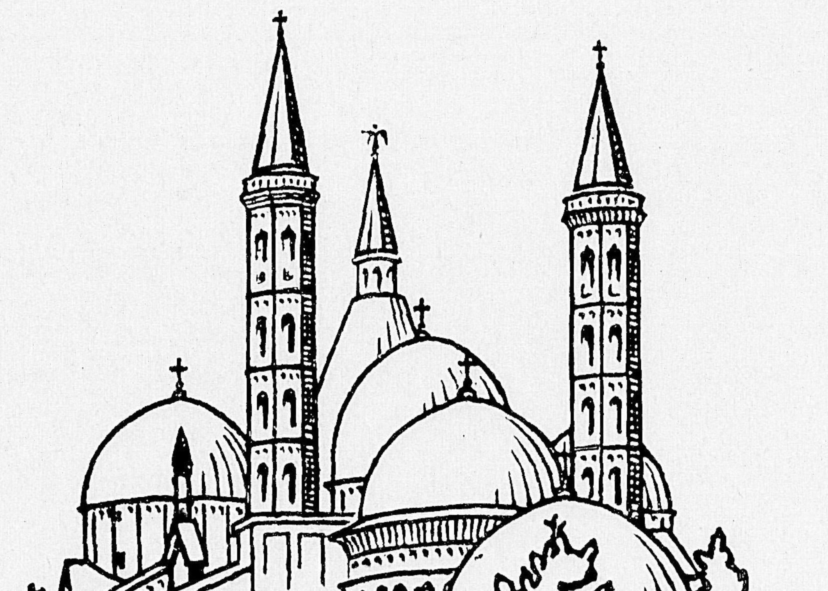
Che artefice lontano,
che poeta di Dio donò pur questa
ubiquità di sogno al cuore umano?
Più puro il creato; più rorida
l'erba, più lieto il gregge in quel lavacro
di pregante armonia; due Santi vennero
spirando intorno un'aura di rinato Gesù.

MUSEO CIVICO PADOVA

È furon le due tombe
dei miti eroi culle di vita. Antonio
esce dal tempio incontro alle colombe
che forse, coi maggi, dall' Umbria
gl' invia Francesco; un turbinio di voli
fitto l' avvolge e par che lo dissemini
in mille alati cuori per l' intenta città.

Campane: ascende, ascende
e s' incurva la cupola sonora
sul capo al Santo. Ascolta egli ed attende
che dopo il tripudio millanime
giunga l' ora più sua; quando nell' ombra
s' avvolga il tempio e pei silenzi arcani
s' odan passar le stelle dentro l' Eternità.

GIOVANNI BERTACCHI



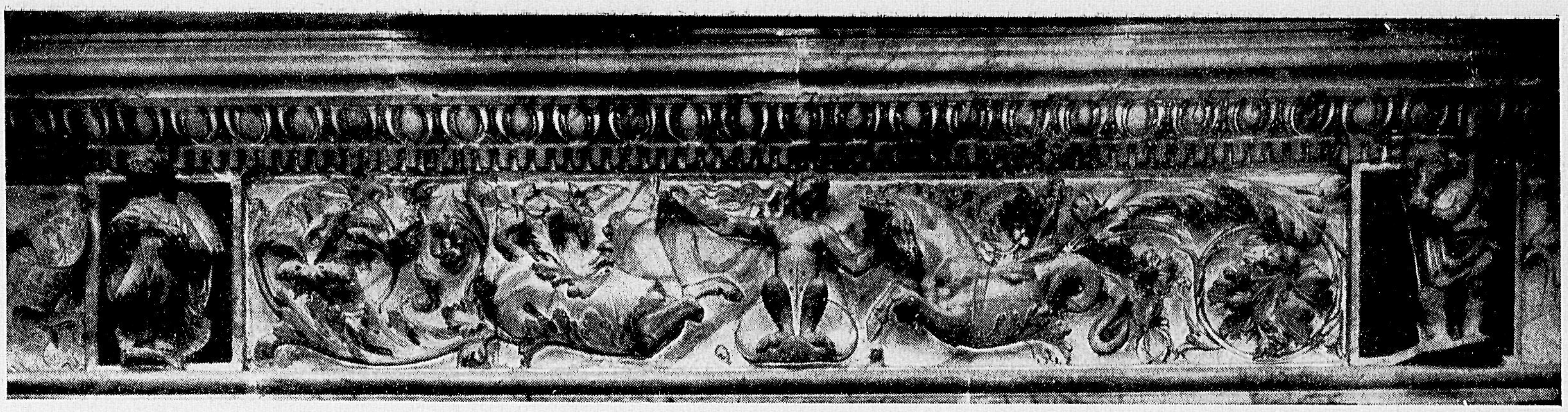


Fig. 1 *Gab. fot. del Museo*
GIOVANNI MINELLO = Il fregio dell' « Arpia »
Padova, Basilica Antoniana

GIOVANNI MINELLO E LA SUA OPERA NELLA CAPPELLA DEL SANTO

Quando dalla piazza del Santo, tutta dominata dal roseo fulgore della Basilica, si entra nelle ampie ed au= stere navate fra i possenti pilastri im= biancati, l'iridescenza dei colori, di cui si vanno adornando le pareti e le volte, e la grandiosità dell' altare maggiore con i suoi bronzi preziosi ci attirano al fondo, verso l'abside; ma la magni= fica cappella marmorea che cinge la Santa Arca ci chiama con mistica voce nella navata di sinistra, fra il monu= mento Roselli di Pietro Lombardo e la cappella di Santa Maria.

Andrea Briosco, detto il Riccio, la ideò, alla fine del Quattrocento (1), nobilmente armoniosa nella perfezione architettonica degli archi ricorrentisi, e gli artisti che successivamente per un cinquantennio l'adornarono vi ag= giunsero grazia e splendore.

Nell' accordo sinfonico dei marmi predominano i toni minori del grigio, del bruno e dell' avorio con qualche tocco dorato nelle cornici che cingono, come castoni di gemme, i dischi ed i rombi di porfido e di serpentino incas= sati nei riquadri levigati. Solo la volta, tutta stucchi bianchi e dorati, scintilla in luminosa chiarità.

Si aprono nella facciata (fig. 2) cinque grandi archi poggianti diretta= mente sui capitelli di quattro colonne al centro e di due ornatissimi pilastri ai lati. Scolpite sono le basi delle colonne e dei pilastri, ricchi e svariati i capi= telli, ornate ambedue le facce e lo spessore degli archi; nei pennacchi quattro medaglioni protendono i busti degli Evangelisti. Sopra l'arcata corre la trabeazione, di semplici modanature nell' architrave e nella cornice, ma dal

vivo fregio diviso da putti musicanti in ornatissimi campi di fogliami, di grottesche, di genietti.

Sopra la cornice si eleva un duplice attico. L'attico inferiore è suddiviso in specchi policromi separati da lesene a candelabra, e sorregge una nuova trabeazione di motivo decorativo analogo a quello della inferiore, benchè diverso nei particolari, e dal fregio più alto e più pesante.

L'attico superiore, più alto e più semplice, è suddiviso invece da pilastrini scanalati, e fra questi si aprono bianche nicchie marmoree contenenti statue di santi, fiancheggiate a lor volta da specchi di marmi policromi.

Una cornice liscia e semplicissima corona l'edificio.

Nell'interno i medesimi archi della fronte girano all'intorno con i medesimi medaglioni nei pennacchi, includenti qui i busti dei Profeti. Sopra corre l'identica trabeazione dell'esterno, con il fregio interrotto da figure di putti; e sulla cornice si elevano pilastrini rinserranti vasti specchi marmorei, cui è sovrapposto un grande pesantissimo fregio, che arriva sino alla volta, dove il marmo dalle tonalità grige scompare per dar luogo agli stucchi e alle dorature.

Uno degli archi si apre a oriente verso la cappella di Santa Maria; un altro di fronte incornicia un'ampia finestra, che illumina dolcemente la cappella.

Mentre il concetto costruttivo ed architettonico è nitidamente chiaro ed armonioso, non così chiaro invece apparisce, pur nella sua eleganza e ricchezza, il concetto informatore della decorazione generale.

Infatti, se negli intercolunnii i mirabili rilievi cinquecenteschi narrano distesamente la gloria del Santo nei suoi miracoli e nella sua celestiale bontà, se nell'attico superiore del frontone le statue dei protettori, nel mezzo delle quali troneggia quella del Santo, dicono del vincolo indissolubile che lega Lui a questa sua seconda patria, male invece, o non affatto, cogliamo il nesso ideale che unisce a Lui le altre sculture profuse in giro dal Minello e dai suoi collaboratori. Profeti ed Evangelisti, che stanno così bene a posto in una cappella ove si tessa la vita di Maria e di Gesù, qui non hanno altro significato che quello puramente generico che loro compete in qualsiasi monumento cristiano. E le storiette dei sacrifici di Abele e di Caino, che ingemmano oppostamente gli sguanci della finestra, hanno soltanto valore di sporadico riempitivo.

Tutto il resto poi non ha nemmeno il contenuto sacro. Motivi insistentemente classici, mitologici, o bellici, si sbizzarriscono, a scopo soltanto esornativo, in voli profani con fantasia che il Gonzati chiama, non senza arguzia, ariostesca. Perfino l'eroismo di Muzio Scevola occupa un posto in uno dei basamenti dei pilastri.

Ma tale mescolanza di sacro e di profano era a quei tempi non solo ammessa, ma prediletta. Il Riccio stesso nel suo magnifico candelabro ne aveva dato uno dei più celebri esempi.

***

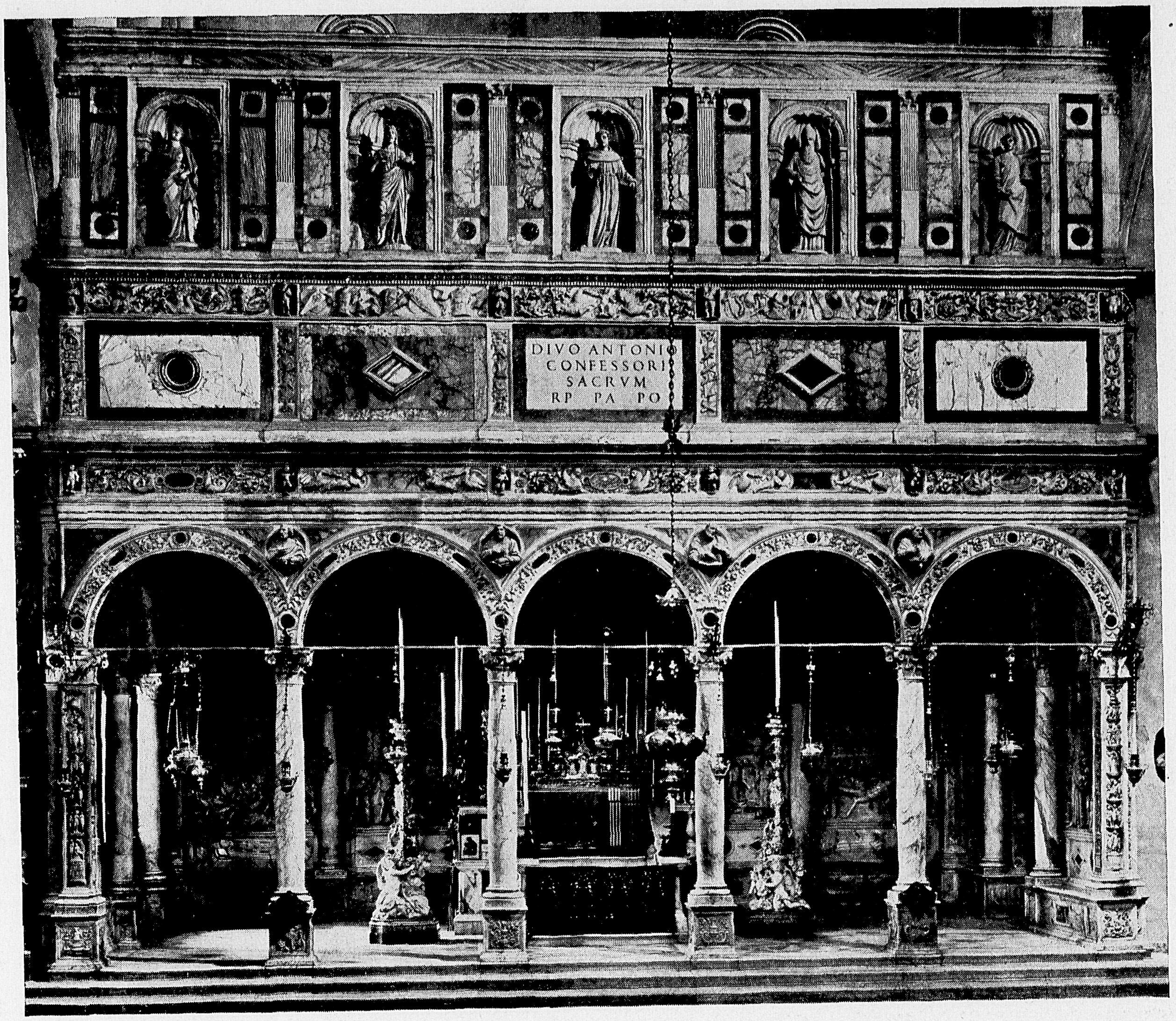


Fig. 2 — *Fot. Anderson*

Facciata della Cappella del Santo
Padova, Basilica Antoniana

Iniziatore della costruzione e della decorazione della cappella è Giovanni Minello o Minelli de' Bardi. Egli viene nominato proto il 21 giugno 1500 (2), insieme col figlio Antonio, per la esecuzione del disegno che, come ho detto, era stato preparato dal Riccio e per tutti i lavori di decorazione marmorea che al disegno architettonico verranno ad aggiungersi.

E proto rimarrà Giovanni fino al 18 giugno 1521; quindi a lui si deve il criterio e il gusto dell'insieme decorativo, a lui devono attribuirsi anche molti dei disegni messi in opera dai numerosi aiuti, giacchè, come vedremo in seguito, la varietà dei motivi decorativi è solo apparente e, come si ripetono simmetricamente la distribuzione e la disposizione degli ornati, così insistono,

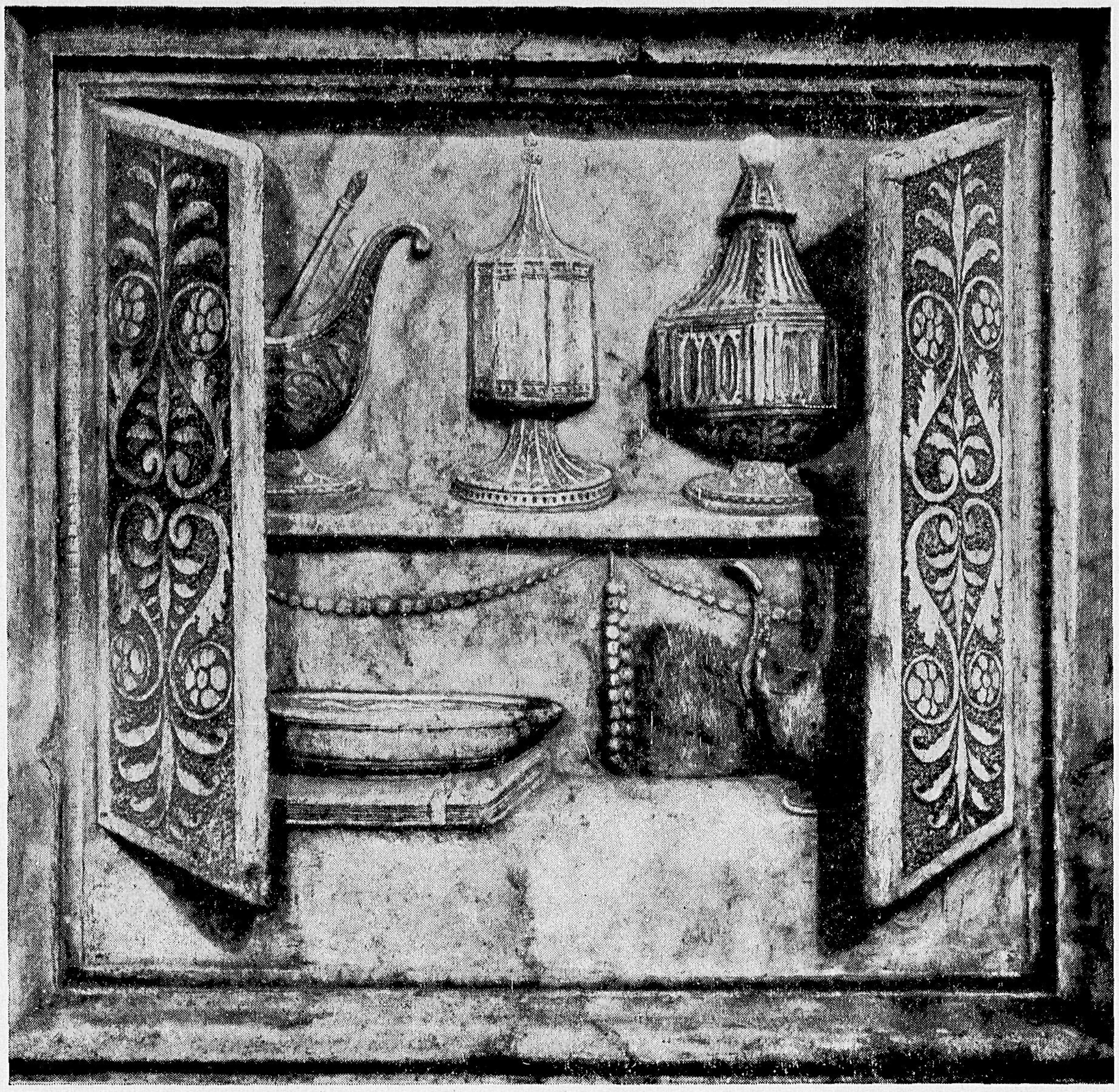


Fig. 3 — Gab. fot. del Museo

GIOVANNI MINELLO E AIUTO = *Basamento di pilastro*
Padova, Basilica Antoniana

quasi calchi, le figurazioni classiche dei motivi stessi.

Ma quali altre opere aveva compiuto prima Giovanni Minello, cui viene affidato nel 1500 un lavoro di tanta importanza?

I biografi e gli studiosi di questo artista, dal Fabriczy (3) e dal Moschetti (4) fino al Planiscig (5), hanno guardato al Minello come ad autore di statue rispondenti a quel tipo della scuola di Donatello, che egli avrebbe sentito specialmente attraverso Bartolomeo Bellano, suo maestro, e l'hanno considerato un esponente di quel naturalismo padovano portato alla sua massima espressione dall'arte potentemente veristica del Riccio.

Nel 1500 il Minello aveva già oltrepassato i cinquant'anni, poichè la sua data di nascita deve portarsi a dieci anni almeno prima di quella generalmente accettata dai suoi biografi (6), ed era giunto alla massima sua rinomanza, come dimostra l'importanza dell'incarico affidatogli.

Benchè egli dovesse trovarsi ancora in ottime condizioni di salute, perchè morì solo un trentennio più tardi e fino agli ultimi anni lavorò at=

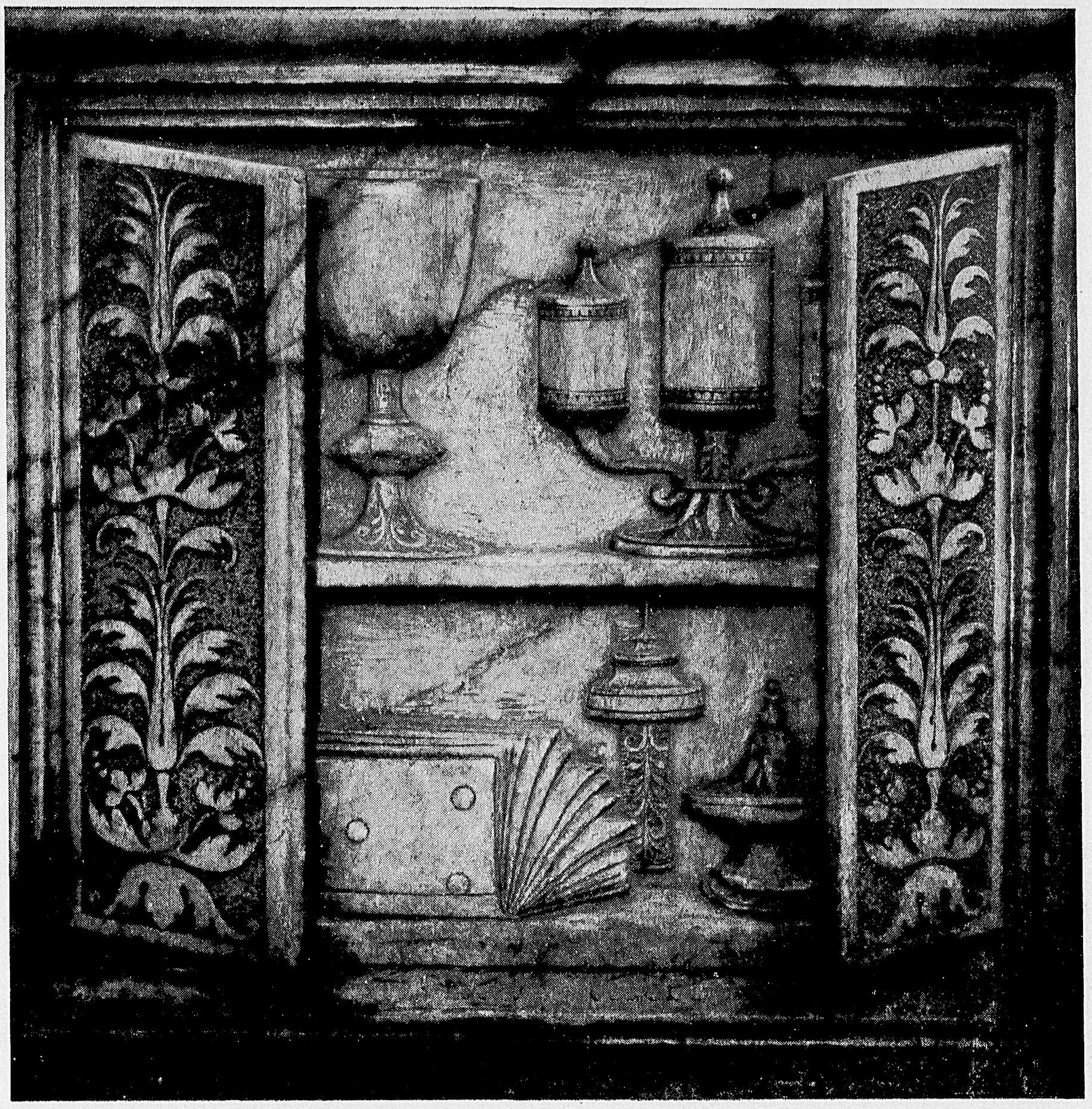


Fig. 4 *Gab. fot. del Museo*

GIOVANNI MINELLO E AIUTO = Basamento di pilastro
Padova, Basilica Antoniana

tivamente nella Basilica (7), tuttavia, secondo gli studiosi dell'artista, egli viene, in questi lavori della cappella, deformando e quasi perdendo la sua personalità nella imitazione dell'antico e mutando in classicismo il suo iniziale naturalismo donatelliano. Sicchè, data anche la attiva collaborazione del figlio Antonio, i lavori della cappella vengono considerati di poco conto per la determinazione della personalità artistica di Giovanni (8), e quindi prima d'ora non sono stati da nessuno presi in esame.

Se non che, delle molte opere che senza dubbio il Minello deve aver eseguite prima del 1500, nulla o quasi rimane di intatto e con documentazione sicura.

Le ventiquattro statue di santi che egli ebbe a scolpire nel 1482 per il coro (9) di S. Antonio andarono purtroppo tutte perdute nella rimanipolazione secentesca del coro stesso. Così poche tracce rimangono dei fregi marmorei, contemporanei alle statue, e di quelli che nel 1490 ebbe l'incarico di fare a cornice dei dieci rilievi di bronzo

di Bartolomeo Bellano. Pochissimo anche si conserva dei lavori di architettura e scultura nei chiostri del convento, contemporanei o precedenti alla costruzione della cappella, rivelati da recente pubblicazione di documenti tratti dell' archivio dell' Arca (10).

L' analisi critica dell' opera sua parte, finora, unicamente dalla attribuzione fatta a lui delle tre statue del Museo Civico raffiguranti il Redentore, S. Giovanni e S. Pietro e provenienti dal Palazzo Vescovile. (11) Tale attribuzione si fonda sopra un documento pubblicato da G. M. Urbani de Gheltof (12), tratto dal « Registro spese » della Curia Vescovile per l' anno 1490, in cui sarebbe fatto pagamento a « Zuane Minelo taiapria per quatro statue de tera ». Ma tale fonte, apparentemente sicura, è revocata in dubbio dal fatto che un recente accurato spoglio dei « Registri spese » della Curia (13) non è riuscito a rintracciare questo pagamento e si sa che l' Urbani non fu sempre fedele riferitore di documenti.

Solo su base di raffronti stilistici riferiti alle statue del Museo si è quindi fino ad ora studiata l' opera del Minello, attribuendogli altre statue a tutto tondo e grandi rilievi di carattere bellaniano, mentre si è trascurata un poco la parte decorativa della sua attività artistica, come inferiore di fronte alla statuaria.

Ma con la cappella del Santo, per quanto opera di tarda maturità, ci troviamo dinanzi al primo sicuro documentato lavoro di Giovanni Minello che ancora ci rimanga intatto, e dove la decorazione non si limita a fregi minuti, ma comprende anche busti e figure intiere, così da permetterci di cogliere in essa non solo il decoratore, ma anche lo statuario.

Certo che, anche ad un osservatore superficiale, la cappella nel suo insieme decorativo non rivela nulla di toscano e mostra di risentire piuttosto l' influsso lombardesco. La purissima sua struttura architettonica è bensì di una armonia ferma e severa di sapore toscano, ma tutta la decorazione profusa dal Minello, nella policromia dei marmi, nei dischi e rombi ed esagoni degli specchi, che ingemmano i fregi e le incorniciature, nelle candelabre dei pilastri, nelle basi e nei capitelli, rivela l' ispirazione dell' arte dei Lombardo, che talora, nell' abbondanza e nell' amore degli ornamenti, perde un po' di vista la purezza della concezione costruttiva e la simmetria della linea architettonica quattrocentesca, come per esempio nella fronte interna del palazzo Ducale o nella facciata del palazzo Dario a Venezia. Ma la decorazione lombardesca, anche se talora eccessiva, è tuttavia sempre lieve e gentile e di perfetta fattura, mentre questa nostra, pur ammirabile nel suo complesso, si appesantisce nei particolari e, come vedremo, non sempre è accurata nella esecuzione.

Ho già detto che insieme con Giovanni Minello lavoravano il figlio Antonio e molti altri artisti minori. I documenti del Gonzati ci permettono fortunatamente di distinguere le parti di lavoro affidate personalmente ai Minello e quelle assegnate agli aiuti. I pagamenti non vengono invece fatti

distintamente al padre ed al figlio, poichè Antonio è nominato solo quando riceve il compenso per il quadro marmoreo della *Vestizione del Santo* [14]. Tutte le altre volte i pagamenti sono fatti direttamente a Giovanni; ma noi non possiamo escludere, anzi verisimilmente siamo indotti ad ammettere, che il padre riscuotesse anche per il figlio tutte le volte che il lavoro era eseguito in comune.

Ecco i pagamenti riuniti in ordine di data, come possiamo sparsamente raccoglierli dal Gonzati [15].

1500, 1502 per due pezi de friso dei volti della fazada davanti, facti con arpie . L. 20

Per piedi 6 1/2 de banca con teribile e zesendelo . . . . L. 24

Per dui capiteli facti con teste de castron per tre faze . . . . . L. 77 s. 10

Per un pilastrello facto con figure verso S. Maria . . . . . . L. 31 s. 4

Per un altro pilastrello facto con figure per doe fazze . . . . . . L. 18

1502 M.° Zuan de Minello die havere per manifattura del Cardinale . . L. 100

Manifattura del Generale . . L. 100

1503 manifattura del Profeta . L. 43

1503 Per quatro putini che va nel friso per mezo le colone . . . . L. 110

1504-5 Per doi putini va in lo friso grande . . . . L. 50

Idem . . . . L. 50

1511 Per tri putini . . . L. 75

Idem Per fare mezo profeta che chascò in tera per defecto del marmo . L. 12 s. 8

1512-13 Per intaiar nove rose va soto el volto de la finestra a L. 5 l'una . L. 45

1513 (8 aprile) M.ro Zuan de Minelo die havere per la manifatura di S. Giustina va presso S. Zuane ducati 90 vale . L. 558

1514 Per lo friso del volto de la finestra grande de la Chapela per intaiarlo con doi sacrifizi de Abel et Chain . . . L. 80

1517-19 Per doi frisi grandi, uno fatto con trophei di corazze e celade e uno con una arpia che tien do cavalli che spande fogiami a ducati 18 del uno, ducati 36 del altro, che val in tutto . . . . . L. 223 s. 4

Contemporaneamente a questi pagamenti altri ne vengono fatti agli aiuti di Giovanni per intagli nelle cornici, architravi, colonne, basi e fasce di pilastri [16]. I più frequentemente nominati fra questi allievi numerosissimi sono: m.° Alessandro da Saronno, cui va assegnato un pilastro verso S. Maria, m.° Galeazzo da Lugano, cui vanno riferite specialmente certe basi di colonne damascate o arabescate, e m.° Francesco da Cola, che troviamo anche in altre opere collaboratore del Minello [17] e che intagliò candelabre nei pilastri.

Fissate così le parti della cappella che spettano esclusivamente al Minello, veniamo ad esaminarle, cercando di distinguere, per quanto è possibile, le due mani: del padre e del figlio, tenuto conto che Antonio, mentre non è mai nominato come semplice decoratore, eseguisce invece, contemporaneamente, opere di arte pura statuaria, come il suaccennato rilievo della *Vestizione del Santo*. A lui spetta infatti anche il monumento funebre di Giovanni Calfurnio, maestro di greco all'Università, monumento che si trovava nella Chiesa di S. Giovanni di Verdara e fu tra-

Fig. 5 = 6
GIOVANNI MINELLO = *Facce dei pilastri di fondo*
Padova, Basilica Antoniana

sportato, non molti anni sono, nel chio=stro del Noviziato al Santo ([18]). Poi in questi stessi anni scolpisce alcune delle quindici figure di Profeti per la porta maggiore di S. Petronio a Bologna, insieme con Antonio da Ostiglia. Più tardi infine lo troviamo a Venezia col=laboratore di Lorenzo Bregno per l'al=tare dei Trevisan in S. M. Mater Do=mini ([19]).

Vedremo poi quali relazioni pos=sano ricercarsi fra queste opere e le sculture della cappella, e quale aiuto possiamo trarre da esse per la nostra ricerca di identificazione della parte da lui avuta nella decorazione. Ora invece, prendendo anzitutto in esame la parte di lavoro puramente ornamentale, in=tendo riferirmi all' opera che risulta sicura di Giovanni sia per la inven=zione, sia per la esecuzione.

***

In tutta la decorazione della cap=pella ho già detto che si nota un ripe=tersi incessante dei medesimi motivi; dal complesso, che può dirsi uniforme pur nella varietà e nel movimento dei disegni, si distinguono solo la volta a stucchi, eseguita dopo il 1533 dal Fal=conetto ([20]) e dai suoi compagni, e i due pilastri laterali della facciata, scol=piti più tardi: quello di sinistra dal vicentino Girolamo Pironi e terminato poi da Vincenzo Grandi nel 1546 ([21]), quello di destra scolpito un secolo più tardi, ma ad imitazione del primo, dai fratelli Matteo e Tommaso Allio mi=lanesi. Ambedue i pilastri sono firmati: mirabili di fattura, morbidi e ricchi,

meriterebbero da soli particolare trat=tazione.

Il Minello invece crea tutto il re=sto: sfingi, arpie, mostri fantastici, ca=valli marini, armi e trofei, putti ed uc=celli, rose e fogliami: una specie di fauna e di flora riccamente e insisten=temente profusa.

Fra i campi scolpiti abbiamo ve=duto dai documenti che le arpie dei vôlti estremi della facciata e i due grandi fregi con armi e corazze e tro=fei l'uno e con una arpia che tiene due cavalli terminanti in fogliame l'altro (fig. 1), sono proprio di mano del mae=stro. Rivelano questi fregi una abilità tecnica rara nella minuzia dei partico=lari con cui son rese le armature di tipo romano, e una magnifica forza nella testa del cavallo di destra, che tenta di resistere alla mano femminea che lo afferra alla criniera. Anche il fogliame è trattato con eleganza e freschezza.

Questa parte di lavoro fu pagata a Giovanni verso la scadenza del suo incarico da proto, ma non possiamo scorgere in essa, come vorrebbe il Pla=niscig (22), un raffermarsi durante questi anni del classicismo di Giovanni, per=chè altre decorazioni, precedentemente compiute dai suoi collaboratori nei pi=lastrini esterni o nei fregi interni della cappella, mostrano, pur con fattura meno perfetta, identico disegno e iden=tici motivi classicheggianti che piac=ciono al proto.

Tra i fregi marmorei delle basi viene pagata a Giovanni la decorazione del basamento che si trova all'ingresso della cappella, dalla parte di S. Maria, riconoscibile dalla indicazione del docu=

Fig. 7 = 8
GIOVANNI MINELLO = *Facce dei pilastri di fondo*
Padova, Basilica Antoniana

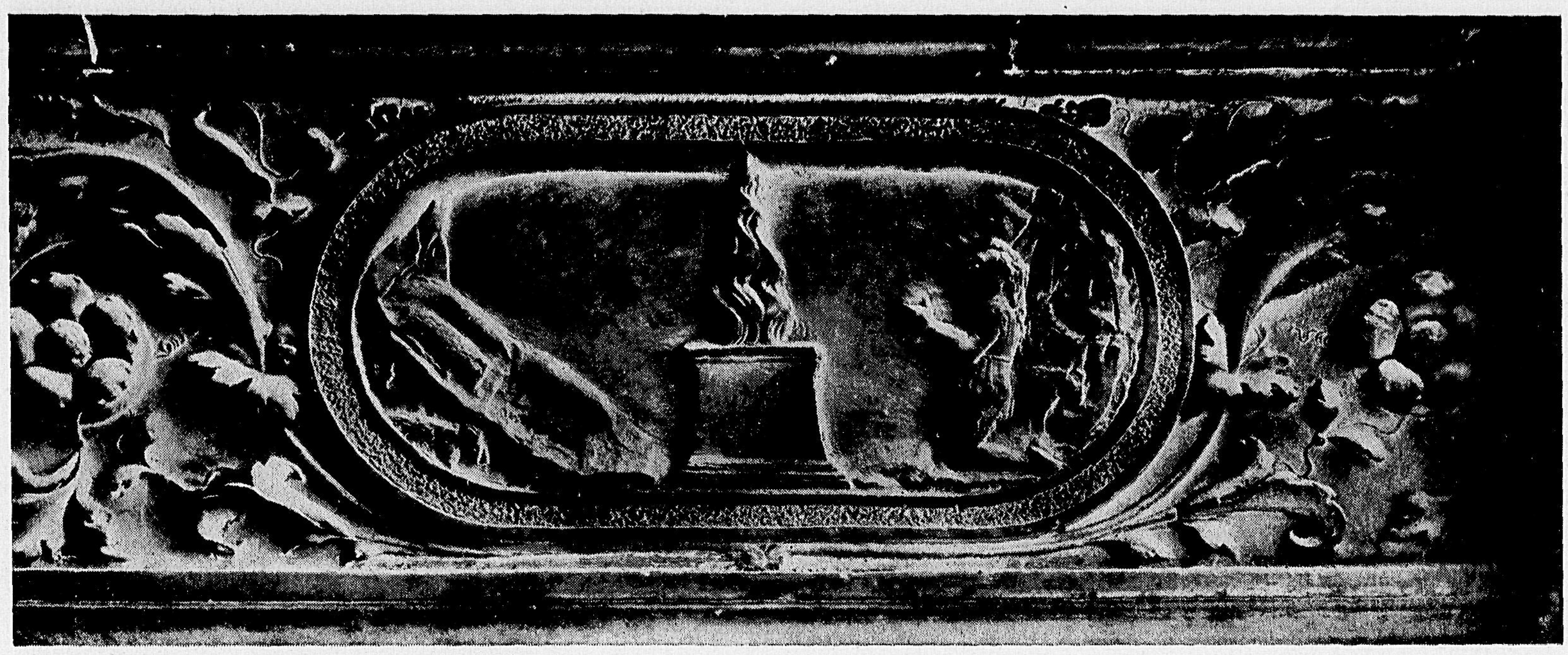


Fig. 9 — Gab. fot. del Museo

Giovanni Minello (?) - *Sacrificio di Abele*
Padova, Basilica Antoniana

mento che dice che tale panca doveva essere ornata con « teribele e zesendelo » ossia con turibolo e lampadetta. Infatti ai lati della panca, ornata sobriamente con motivi romaneggianti di ali congiunte, sono scolpiti due finti armadietti (figg. 3 - 4), con graziosi sportelli damascati aperti, contenenti oggetti vari: ampolline, libri, bacinelle, coppe, e fra questi un turibolo e una lampada a tre becchi coperti. Delicato lavoro questo e molto simile del resto, nella esecuzione, ad altre basi di colonne e di pilastri, ma che ci richiama, nella invenzione degli sportelli aperti, a motivi consimili cari agli intagliatori e intarsiatori del tempo nei cori conventuali, e che si ripete nello scaffaletto di libri che è sotto la figura del Calfurnio nel monumento scolpito da Antonio. È difficile dunque dire con precisione, in questo caso, dove cessi il padre e cominci il figlio.

Fra i pilastri dell' interno della cappella ne vengono pagati a Giovanni due: l' uno « fatto con figure verso Santa Maria » l' altro « fatto con figure per doi fazze ». Negli angoli di sfondo della cappella sono appunto due pilastri con due facce per ciascuno (figg. 5 - 8) lavorate a candelabre, e fra le altre candelabre dei pilastri interni le più belle e le più fine. Sono appunto queste quattro, ricchissime ed elegantissime, che Giovanni deve aver eseguito di sua mano. In tutte e quattro si rinnovano press' a poco i medesimi motivi ornamentali: sfingi e satiretti, mostri marini, uccelli tenenti alcuni nel becco un serpente, putti, maschere, delfini, tabelline classiche, vasetti, nastri, fiori e frutta; ma in ciascuna candelabra le figure sono disposte con amabile varietà e con effetto graziosissimo. Due candelabre hanno la base quadrangolare (figg. 5 - 6) con le facce incastonate di marmi neri, e di queste basi è specialmente elegante e

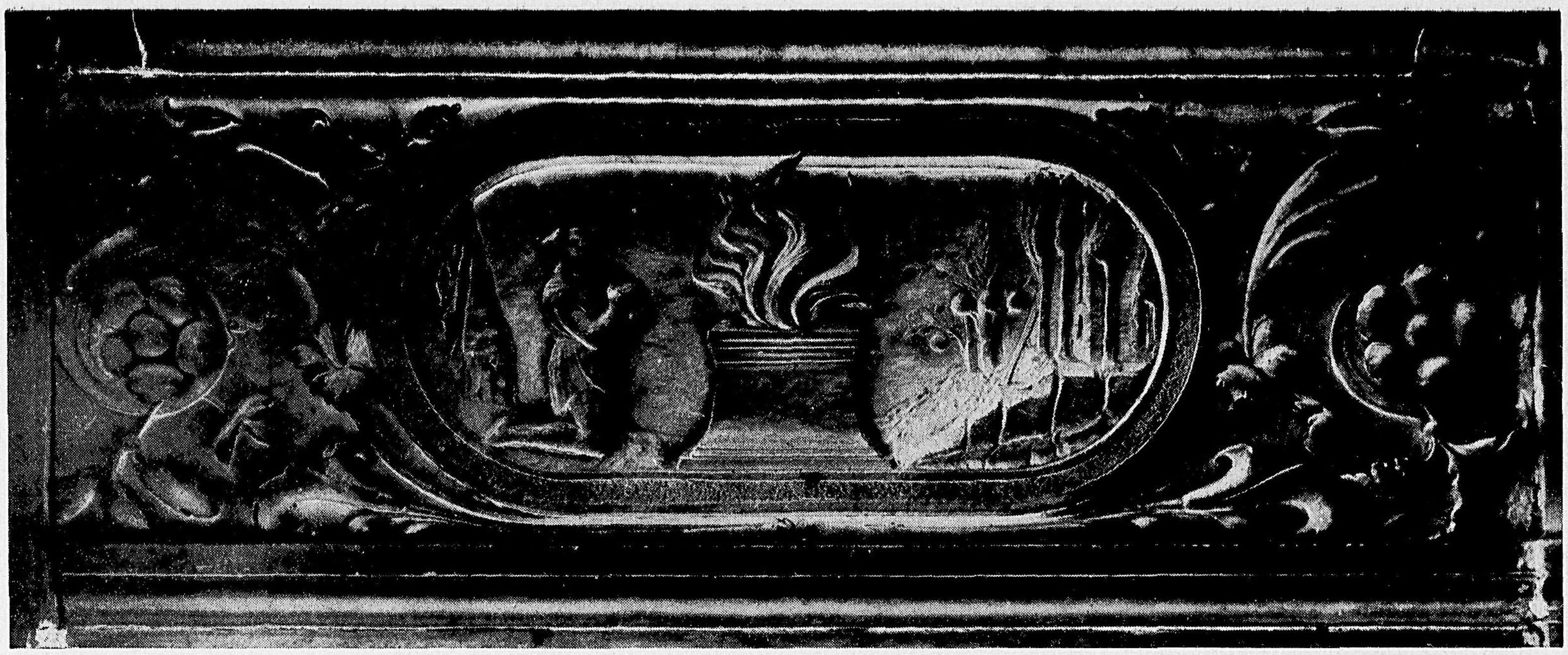


Fig. 10 — *Gab. fot del Museo*

GIOVANNI MINELLO (?) = *Sacrificio di Caino*

Padova, Basilica Antoniana

originale quella con gli angoli ricurvi nelle cui cavità si adagiano due satiretti. Variate sono pure le sommità di ciascuna candelabra, ma notevole è la grazia di quella che termina con una figurina di Giustizia reggente in una mano la spada nell'altra le bilance: due puttini ai piedi suonano la tromba (fig. 7).

In questo lavoro quasi da orefice il Minello mostra maggiore perfezione che negli altri ornamenti; i fregi minutissimi sono curati anche nei particolari; e vi scorgo una tendenza a imitare il suo grande contemporaneo, il Riccio. Le altre candelabre invece, eseguite da Francesco di Cola, sono simili a queste, ma assai meno diligentemente e minuziosamente lavorate e meno varie nei motivi ornamentali, con un ripetersi monotono di putti e di figurine nude.

Anche la cornice esterna della grande finestra della cappella, verso la piazza, è stata certamente disegnata dal Minello, perchè ripete gli identici motivi dell'interno.

Contemporaneamente alle candelabre vengono pagati a Giovanni due capitelli con « teste de castron »; il migliore di questi si trova sopra una colonna dell'arco aperto verso la cappella di S. Maria, ma non presenta alcun che di notevole. Assai più grazioso è il capitello scolpito da Giovanni per il chiostro della Infermeria (ora Museo Civico) con testine di donna ai quattro angoli ([23]).

Vengono poi pagati al Minello undici puttini. Quali saranno questi putti? Ho già detto che i campi di fregio sono tutti divisi da riquadri di marmo nero portanti figurine di putti musicanti, (fig. 1) che sono quindi numerosissimi, sedici solo nella facciata, più tutti quelli dei fregi interni. Al Gonzati questi putti sembrano tutti della medesima mano.

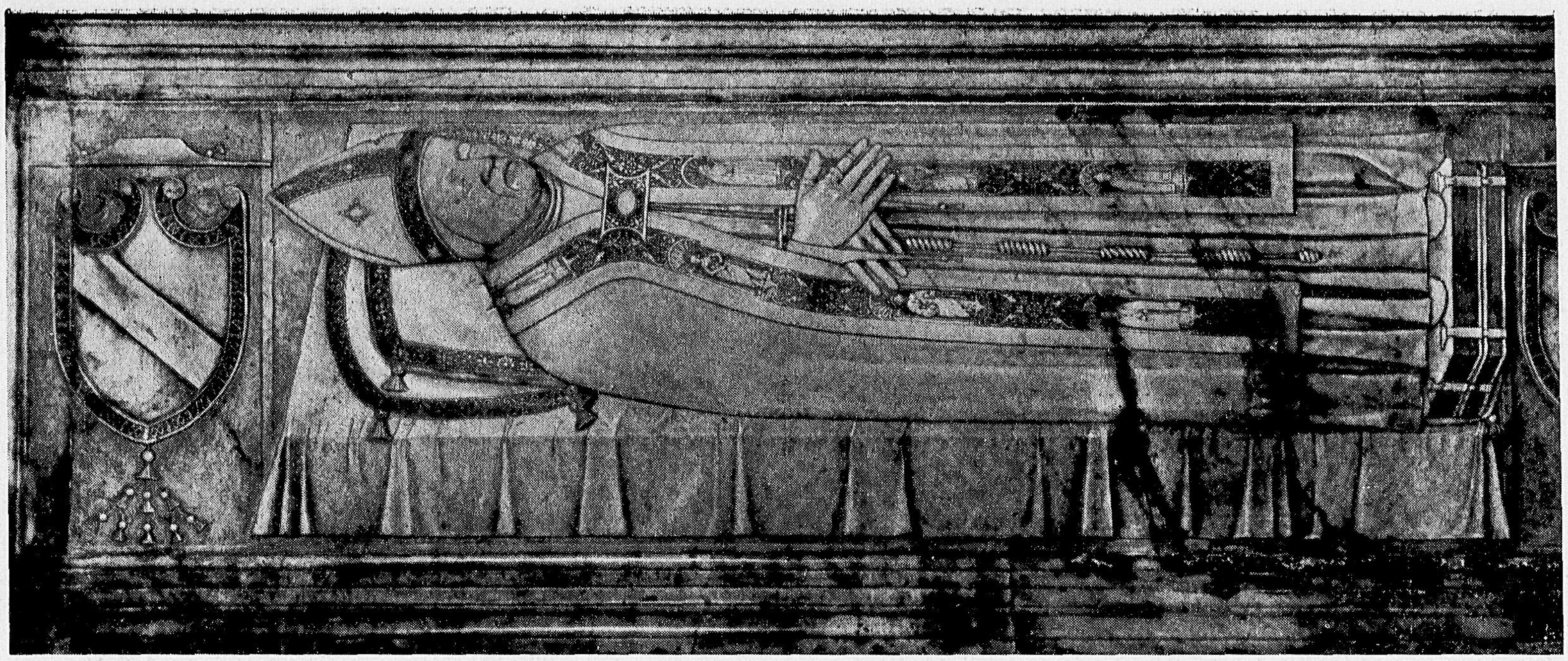


Fig. 11 Gab. fot. del Museo
GIOVANNI MINELLO = *Il card. Bartolomeo Olear io*
Padova, Basilica Antoniana

È vero; ma tale mano deve essere quella di Giovanni?

Questi putti, se dànno nel complesso una impressione piacevole di decorazione, visti da vicino sono bruttissimi, più abbozzati che scolpiti, con teste e mani informi, e il tentativo di imitare i putti musicanti di Donatello non giova che a renderli più grotteschi. Inoltre uno dei pagamenti dice: «quatro putini che va nel friso per mezo le colone» e altri due dicono: «doi putini va in lo friso grande». Tranne dunque nell'ultimo pagamento, del 1511, i putti sono indicati sempre con numero pari e vanno in mezzo alle colonne, e non sopra, come si trovano invece i putti musicanti. Ora nel fregio dell'esterno e in quello grande interno si trovano, sopra gli archi fra le colonne, come è naturale, delle figure graziosissime di putti abbinati che ripetono sempre il medesimo motivo classico del bimbo inseguito dall'oca o dal cigno (figg. 14 = 15). Assai migliori sono questi putti degli altri che sono nei riquadri: i corpicini morbidi e grassocci languidamente distesi come trasportati dall'acqua, le facce rotonde incoronate di brevi riccioli, la manine paffute e corte, come osserviamo nella vera da pozzo del chiostro del Noviziato, opera di Giovanni ([24]). Tutto mi fa preferire questi putti agli altri come opera del maestro.

Invece rimaniamo perplessi davanti alle piccole sculture degli sguanci del finestrone rappresentanti il *Sacrificio di Abele* e *di Caino* (figg. 9 = 10). L'esecuzione qui è talmente trascurata da parer opera di un misero scalpellino, anzi che di uno scultore, che al suo tempo (e non era umile tempo!) aveva in città tanta rinomanza. I due fratelli sono inginocchiati davanti all'altare, presso i campi del loro lavoro, e la fiamma accesa da Abele si eleva conica al cielo, quella di Caino si spande

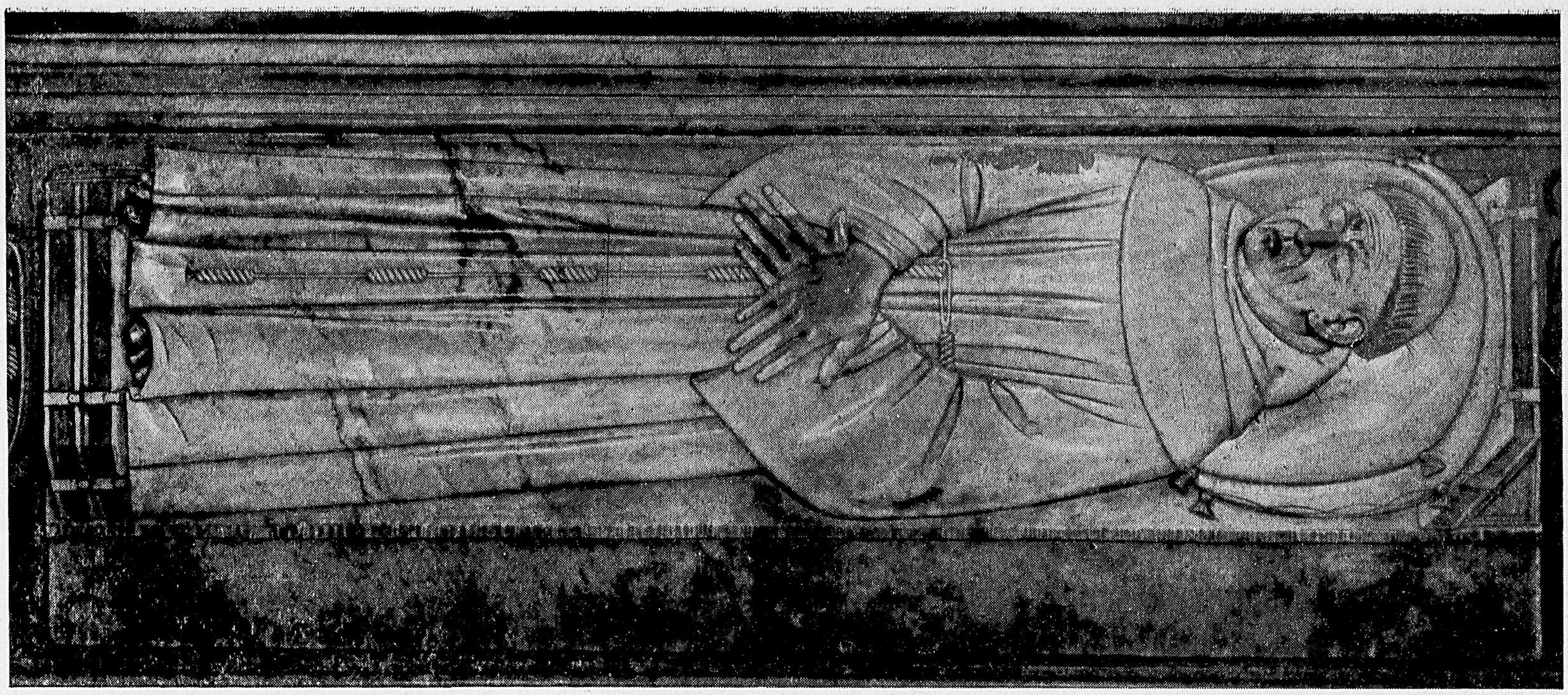


Fig. 12 — *Gab. fot. del Museo*
ANTONIO MINELLO = *Il p. gen. Francesco Nani*
Padova, Basilica Antoniana

inquieta non gradita a Dio. Le figure e il paesaggio sono trattati con tale ingenua imperizia da sembrare opera di un primitivo anzi che di un artista del Cinquecento. La figura di Abele è particolarmente brutta, rozzamente e sommariamente scolpita; le mani appena segnate sono larghe e con le dita corte e ripiegate, come nei putti dei riquadri; le pecore che scendono dal monte sono appena abbozzate e sembrano piuttosto dei topi. La figura di Caino è un po' migliore, ma senza vita, con le medesime mani tozze e mal segnate; anche qui il paesaggio, con un albero portante grosse frutta e alcuni stenti alberelli conici, presso una casetta infantilmente segnata, è di una ingenuità senza pari e stupisce specialmente in uno scolaro di quel Bellano che aveva modellati i bronzi del coro!

***

Rimangono ora da esaminare le parti, diremo così, più statuarie della decorazione. Vediamo anzi tutto le due pietre tombali: del *Cardinale Oleario* (fig. 11) e del *padre generale Francesco Nani, detto Sansone* (fig. 12), che si trovano alle due estremità della parete di sfondo della cappella, sotto il rilievo di Cattaneo e Campagna la prima, di Tullio Lombardo la seconda.

Ambedue le figure, a rilievo stiacciato, stanno coricate sopra un rigido letto sul quale è disteso un drappo, che nella tomba del Cardinale Oleario ricade in pieghe regolari dure e taglienti. I due corpi sono presentati di tre punti appoggiati ad un doppio cuscino ed i piedi posano su due libri congiunti; un libro sostiene pure i cuscini del padre Sansone. Questi, avvolto nella tunica francescana, che scende a pieghe rigide e simmetriche, ha le mani francescanamente incro=

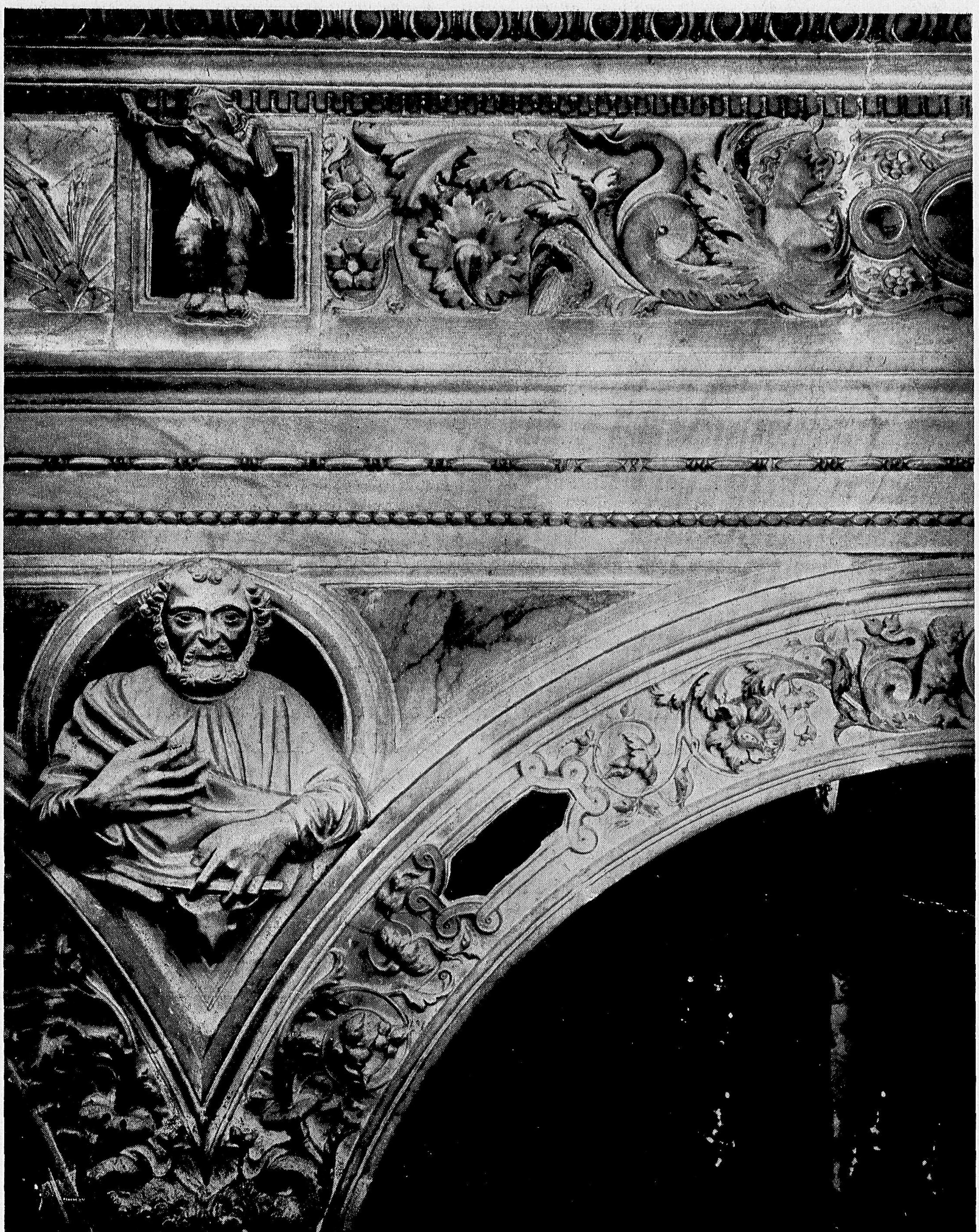


Fig. 13
GIOVANNI MINELLO = *S. Luca evangelista*
Padova, Basilica Antoniana

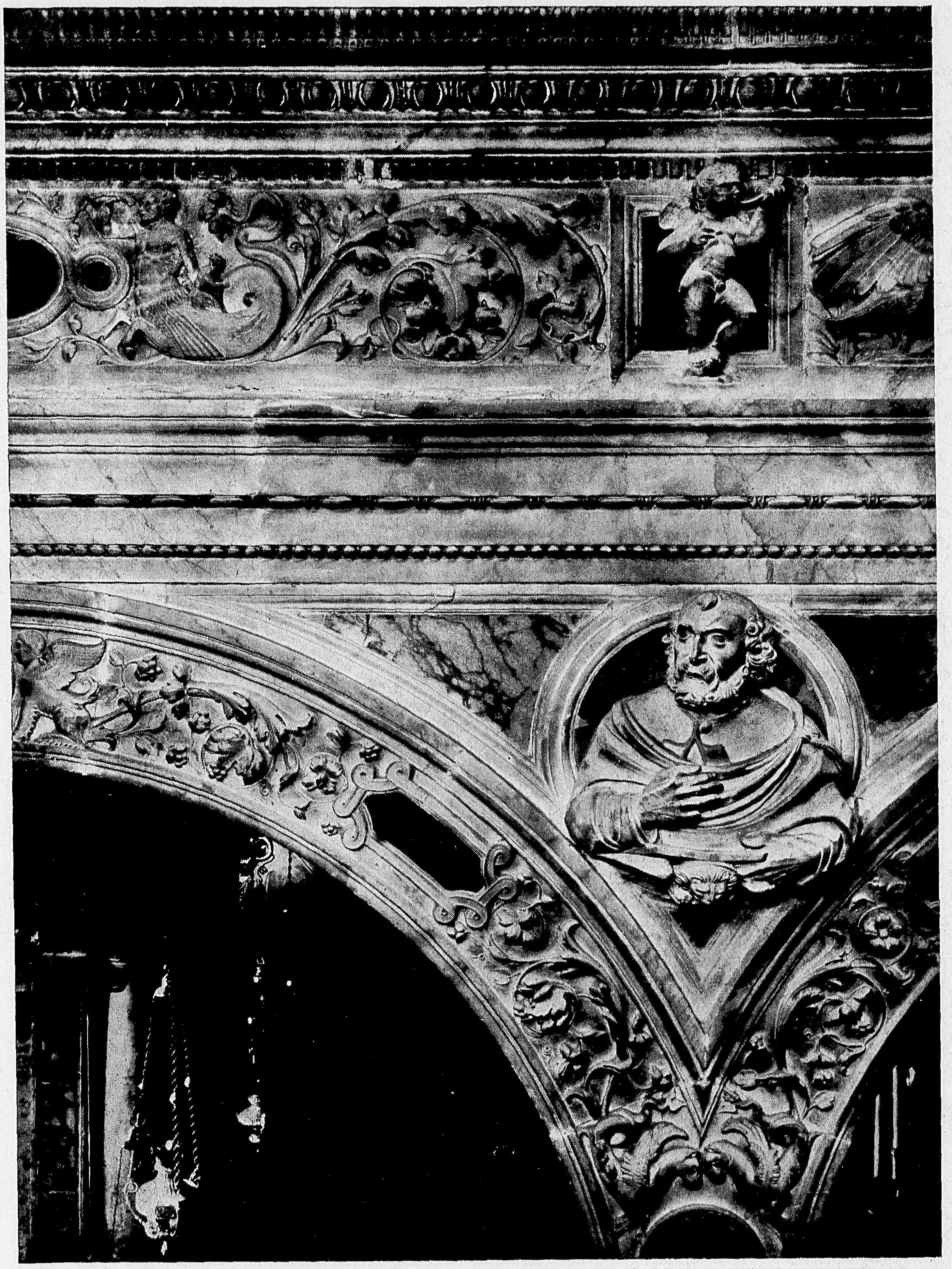


Fig. 14 Gab. fot. del Museo
GIOVANNI MINELLO = *S. Marco evangelista*
Padova, Basilica Antoniana

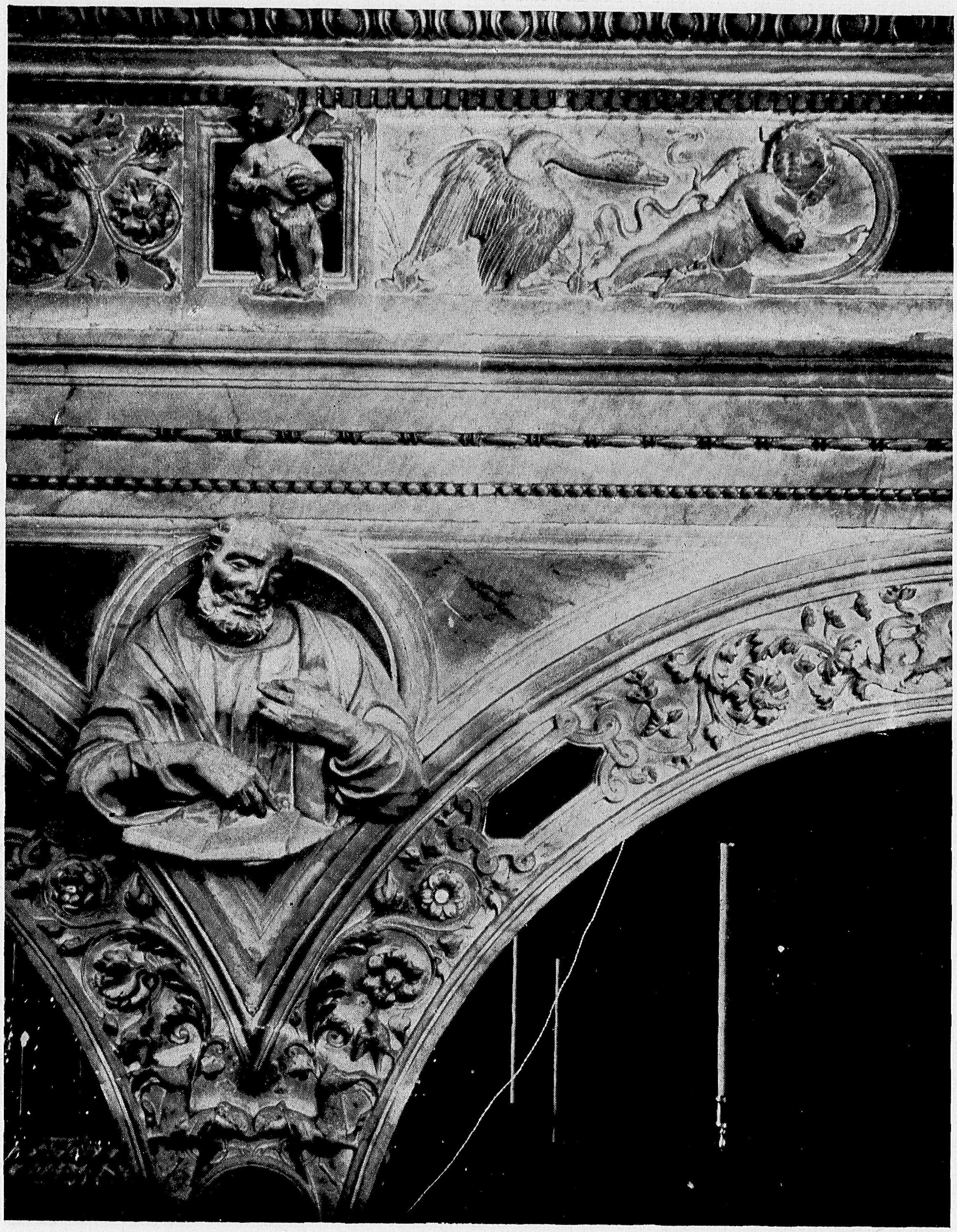


Fig. 15
GIOVANNI MINELLO = *S. Matteo evangelista*
Padova, Basilica Antoniana

Gab. fot. del Museo

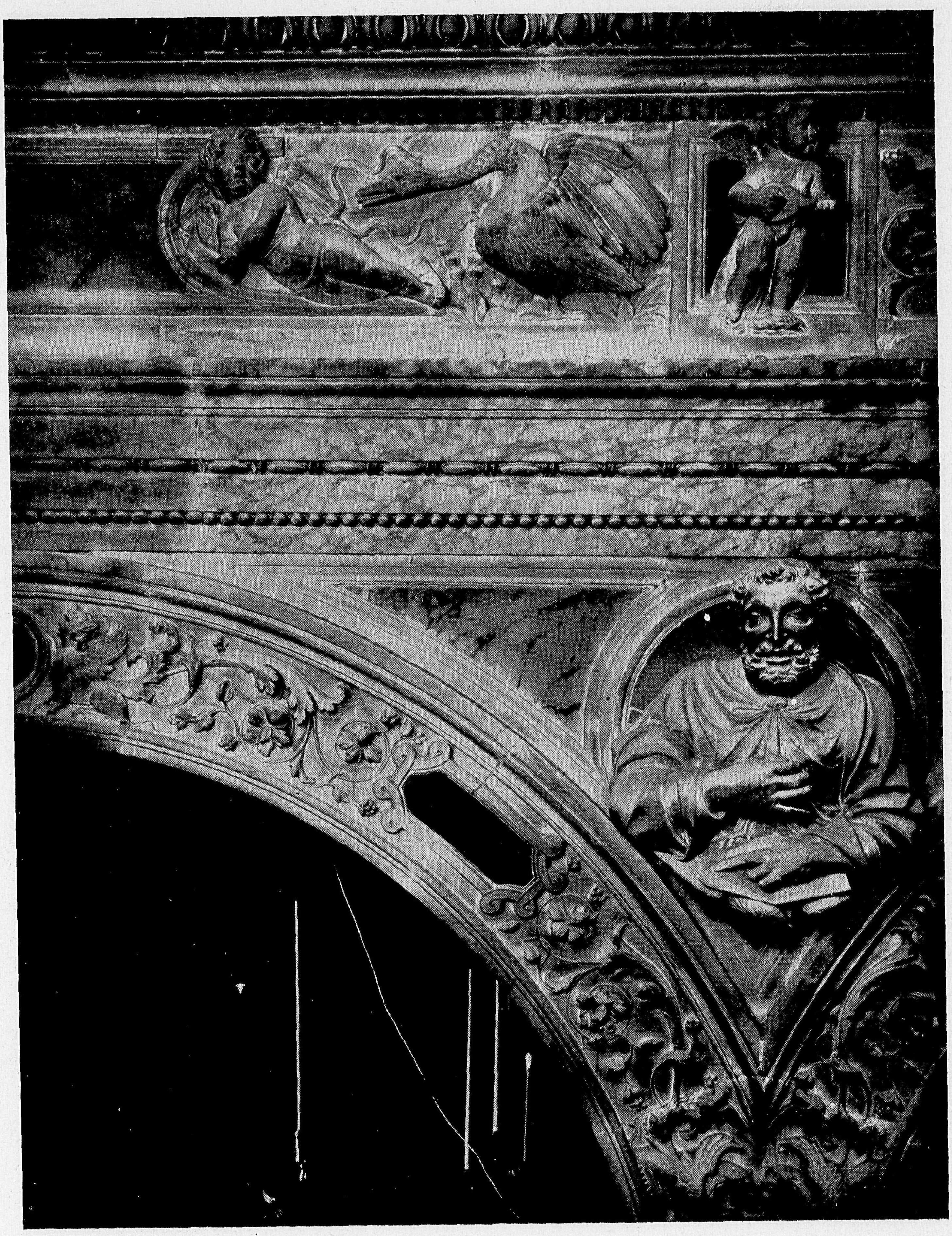


Fig. 16

Gab. fot. del Museo

GIOVANNI MINELLO = *S. Giovanni evangelista*
Padova, Basilica Antoniana

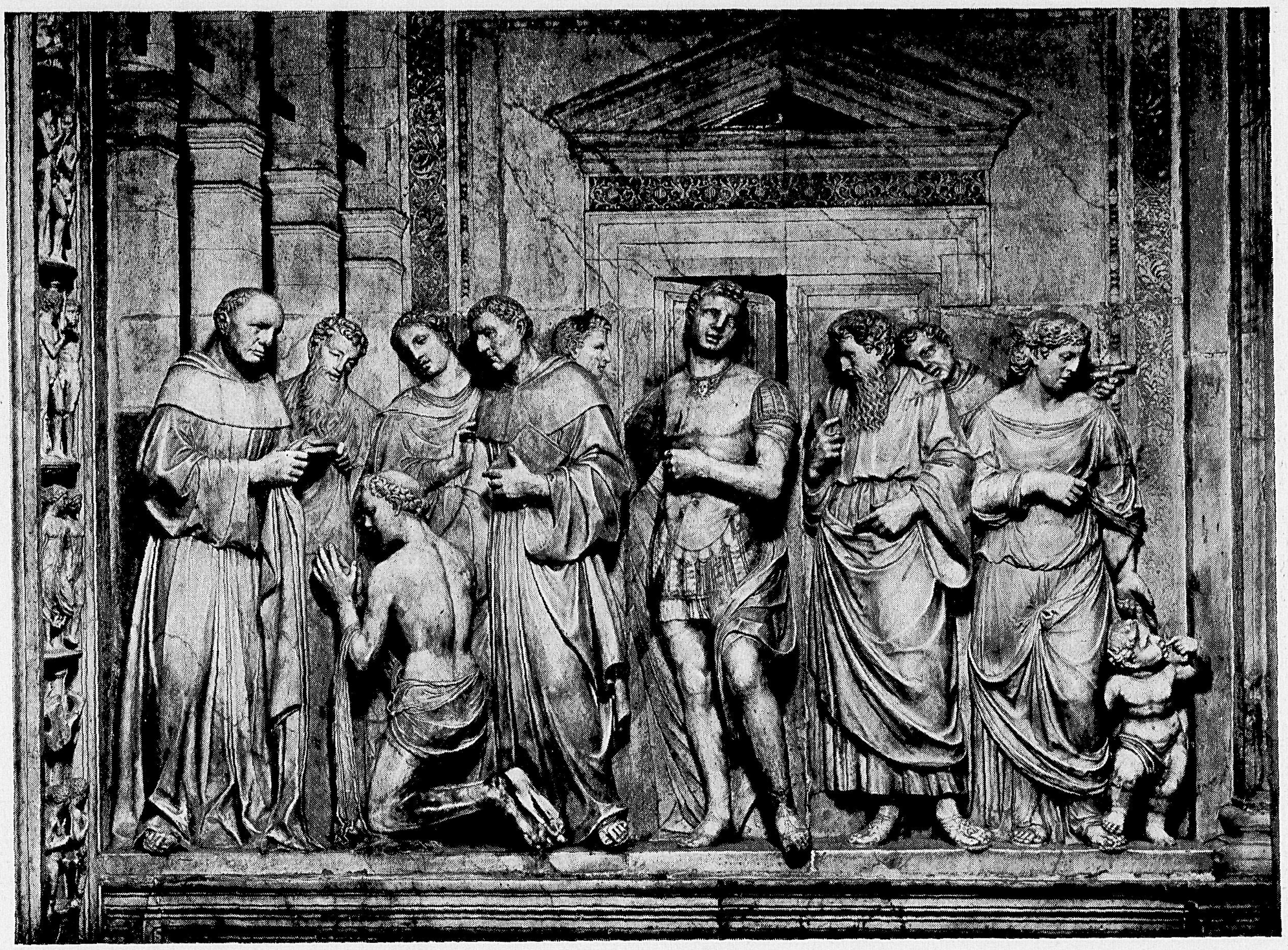


Fig. 17 — *Fot. Anderson*
ANTONIO MINELLO = *La vestizione del Santo*
Padova, Basilica Antoniana

ciate e il volto come di dormiente con espressione penosa di stanchezza. E qui osservo nella forma delle mani rigide e dalle dita aperte, nel modo di trattare la bocca e i piani facciali e le due sottili rughe parallele che solcano la guancia, grande somiglianza con i modi usati da Antonio nel trattamento del viso del Calfurnio. L'altra statua, del Cardinale Oleario, molto simile alla sorella, offre tuttavia qualche diversità: il Cardinale porta su la tunica francescana un piviale con il fregio minutamente lavorato a ornati e a figurine; così adorni sono pure la mitria e i due cuscini. Il volto ha una espressione di calmo riposo, le rughe sottili e profonde girano questa volta intorno alla bocca ricurva, le mani sono meno rigide e con le dita meno scostate. Non è possibile dire con sicurezza se qui abbia lavorato il padre o il figlio, ma crederei delle due piuttosto il Cardinale opera di Giovanni. In ogni modo sono fredde composizioni che non offrono alcuno speciale interesse.

Veniamo ai sedici medaglioni che si trovano nei pennacchi interni ed

esterni del colonnato. Abbiamo veduto che, a distanza di anni, nove sono pagati a Giovanni Minello, e fra questi gli *Evangelisti* della facciata. Non è difficile scorgere la somiglianza degli Evangelisti con i quattro Profeti che si trovano nei pennacchi corrispondenti dell'interno e con un altro posto fra i primi due archi verso la cappella di Santa Maria. Gli altri busti dei Profeti hanno invece caratteri diversissimi e sono anche molto brutti, con lunghe teste slavate e barbe legnose.

Veramente non si può dire neppure che i busti del Minello siano di grande bellezza, ma rivelano una certa forza e la manifesta tendenza ad imitare l'antico. Le teste degli Evangelisti sono rotonde e barbute, con capelli ricciuti a bioccoli spessi intorno a volti poco espressivi. Le mani, tutte atteggiate nell'identico modo, grossolane, larghe, talora con lunghe falangi, sono simili a zampe d'oca.

Tuttavia, se le figure di *S. Luca* e *S. Marco* (figg. 13 - 14) hanno qualche cosa di belluino nel volto rotondo con occhi sbarrati e sono più simili a mascheroni di fontana che a facce umane, le figure invece di *S. Matteo* e di *S. Giovanni* (figg. 15 - 16) sono assai migliori. I volti, un po' allungati, sono più abilmente incorniciati da barba e capelli (trattati anche questi con maggiore finezza), la bocca è socchiusa come di chi parla o soffre, gli occhi leggermente chiusi e piegata la testa in atto di meditazione e di mestizia. S. Matteo è specialmente espressivo, e anche le pieghe della sua veste sono più ricche e trattate meno freddamente. Così le mani di questa figura sono migliori delle altre; sempre larghe, grossolane ed inerti, ma più morbide e vive, simili questa volta alle mani delle figure che Antonio scolpisce nel quadro della *Vestizione del Santo* (fig. 17), ma niente affatto simili alle mani lunghe, fini, con dita sottili e nervose, che si trovano nelle statue del Museo e che i biografi di Giovanni hanno definite « mani ad artiglio ».

La testa del profeta più vicino alla cappella di Santa Maria è più forte di tutte le altre e di tipo classico, simile ad una testa di imperatore romano, e confermerebbe la teoria di una specie di evoluzione di Giovanni verso un freddo classicismo; ma è strano che proprio nulla si ritrovi in queste figure del suo primitivo naturalismo donatelliano. Anche le teste, che ricordano vagamente nel trattamento della barba e dei capelli le statue del Museo, non hanno certo quella finezza nervosa dei tratti, l'incavo profondo delle guance e degli occhi, la violenza espressiva veramente singolare di quelle terrecotte. O questi medaglioni, benchè pagati a Giovanni, sono stati eseguiti da Antonio, e questa differenza si spiega, o padre e figlio lavoravano talora in modo così identico da non distinguersi le due mani, e in tal caso non si spiega la prima parte della attività artistica di Giovanni identificata nelle statue del Museo.

I medesimi dubbi suscita la statua della *S. Giustina* (fig. 18), la prima a sinistra delle statue di santi che si trovano nelle nicchie della facciata.

Questa parte dell'attico venne

Gab. fot. del Museo

Fig. 18

GIOVANNI MINELLO = *S. Giustina*
Padova, Basilica Antoniana

compiuta più tardi, nel 1533, sotto la direzione del Falconetto ([25]), ma le figure da mettere nelle nicchie erano già pronte e la statua della santa Giustina era stata pagata a M.° Zuan de Minello l' 8 aprile 1513. La Santa, in atteggiamento ispirato, volge gli occhi in alto e socchiude le labbra. I capelli ondulati incorniciano l' ovale del volto e scendono poi in due riccioli a spirale lungo il collo. Una delle mani posa sul petto, l' altra regge un libro, che a sua volta tiene sollevata la ricca veste. La figura grava su la gamba destra e la sinistra si flette leggermente, segnando, sotto il manto, il ginocchio. Le pieghe dell' abito, riunite sul petto, si allargano in triangoli e un ricco manto, avvolto intorno alla figura, passando sopra la spalla sinistra, si raccoglie con nervoso disordine sotto il braccio stesso. Le pieghe sono un po' dure e taglienti, come di stoffa serica, ma il drappeggio nell' insieme ne risulta bellissimo e originale.

La statua, che non ha nulla affatto di donatelliano, mostra piuttosto caratteri lombardeschi; ma direi che è meno classicheggiante delle statue dei Lombardo e non priva di una certa graziosa genialità.

Quale rapporto può avere anche questa bella figura con le statue del Museo? Il Planiscig, nel suo libro sul Riccio, dice a proposito di questa S. Giustina che se non ci fosse il documento non sarebbe possibile riconoscere qui Giovanni Minello ([26]). Infatti nulla di questa morbida figura di Santa può far pensare alle precedenti terrecotte. Anche la mano grassoccia che regge il

libro non ha proprio niente delle mani nervose e artigliate cui abbiamo accennato prima. Piuttosto ancora una volta si può osservare qualche leggera somiglianza con l'opera di Antonio: la testa delle Santa, col mento rotondo, la bocca carnosa e socchiusa e il naso corto, ricorda quella del giovane guerriero che è nel mezzo del rilievo della *Vestizione*. Viceversa nessun altro confronto è possibile fare, riguardo alla posa nè al panneggio, che provi la collaborazione del figlio, al quale del resto è pagato separatamente il grande quadro marmoreo il 20 marzo 1512, quindi un anno prima. E questo fa pensare che, quando si trattava di lavori importanti, padre e figlio erano distinti nei pagamenti.

Tali sono i caratteri di queste sculture della cappella di S. Antonio, che, se pure non sempre ne sia sicuramente accertabile la paternità, definiscono nel loro insieme abbastanza chiaramente la personalità artistica di Giovanni Minello nella seconda parte della sua vita.

Ripetiamo, esse sono le sole fino ad ora documentabilmente provate; ma il loro esame, anzi che giovare a risolvere il problema che si riferisce a tutte le altre opere che sono a lui state assegnate, non fa che renderlo più difficile.

Di queste altre opere e della soluzione del problema che con loro si affaccia noi ci riserviamo di dire in un nuovo prossimo articolo.

PIERA CARPI

Note.

(1) G. B. GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta e illustrata*; Padova, 1852, vol. I, pagg. 155 sgg; doc. LXXXV. = (2) Ibidem, doc. LXXXVI.

(3) C. VON FABRICZY, *Giovanni Minello*, in «Sonderabdr. a. d. Jahrbuch d. preusz. Kunstsamml.», 1907, II.

(4) A. MOSCHETTI, *Giovanni Minello*, in «Allgem. Lexikon d. bild. Künstler», V. 1914.

(5) L. PLANISCIG, *Venetianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, pagg. 155 sgg.; idem, *Andrea Riccio*, Wien, 1927, pagg. 126 sgg.

(6) La nascita di Giovanni, dal Fabriczy in poi, è stata posta intorno al 1460; ma pagamenti a lui fatti nel 1472 per la "*fabricha de Santa Maria*" obbligano a spostare di parecchi anni tale data. V. CATER. RE, *I chiostri del Convento del Santo*, estratto dalla Rivista «Il Santo» a. II, fasc. 3, 1929.

(7) RE, op. cit., pag. 38. = (8) FABRICZY, op. cit., pag. 60. = (9) GONZATI, op. cit., vol. I, doc. XLVI.

(10) RE, op. cit. = (11) MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, Padova, 1903, pag. 123.

(12) G. M. URBANI DE GHELTOF, *Gli artisti del Rinasc. nel Vescovado di Padova*, Padova, 1883, pag. 18, n. 31.

(13) R. ZANOCCO, *Il pal. vesc. attuale nella storia e nell'arte* in «Boll. dioc. di Padova», nn. 3=4, 1928, pag. 247.

(14) GONZATI, op. cit., doc. XCI. = (15) Ibidem, docc. LXXXVII, LXXXVIII, XC.

(16) Ibid. doc. LXXXVII. = (17) Ibid.; e RE, op. cit., pag. 50.

(18) B. SCARDEONII, *De Antiquitate urb. Patavii*, Basileae, 1560, pag. 376; G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova*; Venezia, 1817, pag. 117; A. MOSCHETTI, *Giovanni Minello*, cit.

(19) MOSCHETTI, ibid.; e G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Milano, 1926, pag. 445.

(20) GONZATI, op. cit., vol. I, doc. LXXXIX.

(21) Ibid. vol. I, pag. 160 e doc. LXXXVII. Inoltre L. CICOGNARA, *Storia della scultura*, Prato, 1823, V, 105.

(22) PLANISCIG, *Andrea Riccio*, cit., pag. 129. = (23) RE, op. cit., pagg. 49=50.

(24) Ibid., pagg. 20, 21, 24, 25. = (25) GONZATI, op. cit., doc. XC.

(26) PLANISCIG, op. cit. pag. 129. Questo ultimo studio del Pl. sul Minello è del 1927; solamente l'anno dopo, la pubblicazione Zanocco faceva sorgere dubbi su l'autenticità del documento intorno alle statue del Museo.

DELLA CERAMICA GRAFFITA PADOVANA DAL SEC. XIV AL XVII

Della ceramica graffita non molto e affrettatamente si è scritto per entro ai maggiori trattati di indole generale. Se alcuni studi particolari ci sono, pur accurati e notevoli, su questo argomento, come quello del Tibertelli de Pisis sulle ceramiche graffite ferraresi (1) o come quelli che sulle veneziane viene pubblicando Luigi Conton (2) essi si restringono a illustrare il fatto locale senza estenderlo a più ampia visione e cadendo quindi nel pericolo di attribuire importanza non appropriata o inesatta interpretazione a particolari di carattere assai più esteso e degni di venire diversamente lumeggiati. Più largo respiro si avverte in taluno dei numerosi lavori del compianto Henry Wallis, poichè, disponendo l' egregio studioso inglese di un larghissimo materiale di osservazioni da lui raccolto nelle sue visite a tutti, si può dire, i musei del mondo, poteva affrontare più agguerrito anche i problemi, che si riferiscono alla storia di questa ceramica (3).

Ma, se egli intese a illustrare le forme iniziali di decorazione artistica della mezza maiolica (graffita o no) e della maiolica italiana nel loro complesso, non si pose dinanzi però, nemmeno egli, il problema delle origini storiche, tecniche ed artistiche, della ceramica o mezza maiolica graffita.

L' argomento è, diciamolo subito, irto di difficoltà che gli vengono da molte cause. Anzitutto dalla grande scarsezza di materiale integralmente conservato, mentre sovrabbonda quello frammentato di scavo che per le sue condizioni meno si presta a osservazioni esatte; poi dalla mancanza quasi assoluta di fonti storiche sicure a cui attingere nei secoli dell' alto medioevo e dalla scarsezza di altre fonti nei secoli del basso medioevo dall' XI secolo al XIV; dalla comunanza, direi quasi dalla uniformità di caratteri formali tra il materiale di luoghi diversi e persino di diverse regioni, onde non solo non esiste differenza a prima vista apprezzabile tra ceramiche padovane e vene=

ziane e trevisane o tra parmensi e modenesi, ma nemmeno tra le emiliane e le venete o le aretine; così che non siamo certi spesse volte, analizzando i risultati di uno scavo, se tra il materiale di produzione locale non esista frammischiato anche materiale di importazione. Infine anche l'età dell'oggetto non è sempre facilmente determinabile, a motivo della immutata uniformità della tecnica attraverso i secoli.

I problemi dunque, che si riferiscono all'argomento e che attendono ancora risposta, sono importantissimi e numerosi. Quando e come ebbe origine la ceramica o mezza maiolica graffita italiana? Sorse essa in un unico centro o in pochissimi centri e di lì si irradiò celermente a tutta l'alta e media Italia, come pensarono coloro che si persuasero che tutte le ceramiche graffite, perchè dette «alla castellana», derivassero da Città di Castello nell'Umbria o da Castelli negli Abruzzi, o come lo stesso Argnani (4), che volle vedere nel nostro celebre disco graffito nientemeno che una derivazione dell'industria faentina; o come il Conton che tende a trovare in Venezia il nido primo e prevalente dell'arte ceramica del Veneto? Ovvero si svolse contemporaneamente e indipendentemente ma pure uniformemente in più luoghi da forme più rozze preesistenti? Quali relazioni legarono poi fra loro i centri diversi di produzione? E quali relazioni possiamo supporre siano esistite, o prima o poi, fra l'arte ceramica graffita italiana e quella straniera d'oltralpe che era più a diretto nostro contatto? Quale fu il campo pratico di applicazione di detta arte, o, in altri termini, adempì essa soltanto a funzioni decorative di arredo lussuoso, quali poi le grandi maioliche cinquecentesche, o invece fu adibita agli usi quotidiani dell'esistenza come stoviglia famigliare? E infine, quesito principale già affrontato dal Wallis ma che ancora lascia amplissimo campo inesplorato, quali furono le relazioni tra le grandi arti del disegno, la pittorica specialmente, e questa piccola arte ceramica graffita, cioè fu la sua decorazione lasciata intieramente alle mani più o meno rozze dei vasai o furono per essa talvolta invocate altre mani ben più esperte del disegno e forse della modellazione?

E ciò senza nemmeno accennare alla questione, non ancora mai sfiorata, che io mi sappia, delle origini prime della ceramica graffita. La quale, mentre remotamente discende dalla figulinaria preistorica, alcuni dei cui motivi ornamentali sembrano perpetuarsi attraverso i secoli fino ad essa, rivela insieme importanti affinità, che non sono certo casuali, colle graffite straniere e più specialmente colle arabe e colle persiane, affinità provenienti da scambi commerciali e da storici influssi. Alla Mostra d'arte persiana, che ebbe luogo alla Burlington House di Londra nel gennaio di questo stesso anno, talune ceramiche dell'ottavo o del nono secolo, mentre ci richiamavano per la loro decorazione a stilizzazioni preistoriche, dall'altro parevano precorrere il quattocento nostro. Eccone, per esempio, una persiana (fig. 19) dove i cervi dalle corna ramificate rincorsi dai cani attorno al disco mostrano una non lontana pa-

rentela con altri cervi rincorsi da cani di una figulina graffita preistorica (fig. 20), forse di cinque secoli avanti Cristo, esistente nel Museo civico di Padova, mentre la gallinella del centro sembra tracciata dalla mano di uno dei boccalari del XV dopo Cristo.

Un campo dunque irto, come ho detto, di problemi complessi e difficili e in gran parte non ancora affrontati. Ora se il lettore pensa, che il titolo di questo mio scritto è: *La ceramica graffita padovana,* non si attenderà da me certamente risposta a tutti e forse a nessuno di questi problemi; anzi nemmeno discussione intorno ad essi, sopratutto perchè, se tale fosse la mia pretensione, cadrei già a priori nell'errore da me poc'anzi accennato, di voler risolvere questioni così complesse e così ampie valendomi di puri elementi locali, per quanto forse abbastanza numerosi e importanti quali quelli che sto per esporre, e accennando a taluni confronti, fossero pure anch'essi numerosi, colle ceramiche graffite di altri luoghi. Tuttavia io mi lusingo che da questo mio scritto, qual esso sia, taluno d'essi problemi abbia a venire lumeggiato di qualche maggiore lume, e che alla fine la impostazione di esso appaia più chiara e più precisa. Non sarà molto; ma impostare bene un problema è le più volte risolverlo a metà. E questo è pur qualche cosa.

***

Cominciamo dalle notizie storiche da me raccolte con assai pazienti ricerche, ricerche i cui risultati che oggi presento sono del tutto nuovi.

Fu già detto dall'Urbani de Gheltof che i vasai padovani, contrariamente a quelli veneziani e a quelli di altre città, non furono mai riuniti in corporazione o *fraglia* (5). La causa non è nota, ma il fatto, per quanto strano, è certo. Strano però assai. A Venezia, prima dell'anno 1300, esisteva già una Fraglia dei boccalari, come appare da una antica mariegola originale di cui fu pubblicato un estratto parziale molti decenni sono (6) e che meriterebbe di venire ricercata e pubblicata per intiero; e rigorose norme per tale industria erano dettate dai Tre della Giustizia vecchia nel capitolare delle Arti (7). A Vicenza, dove dalla grande scarsezza e povertà dei relitti ceramici locali si deve supporre che la produzione fosse assai limitata e quindi esiguo il numero e l'importanza delle fabbriche, una fraglia o scuola dei boccalari sorgeva già nel 1414 per iniziativa di un *Zannino q.m Pietro dai boccali* e aveva sùbito il proprio oratorio (8). A Padova invece, dove tante e tanto cospicue erano le fabbriche di boccalerie, da costituire forse, come vedremo, il centro di tale industria nel Veneto e dove innumerevoli sono i relitti che ad ogni giorno scavando tornano alla luce (e tra essi ne abbiamo alcuni di così preziosi da vincere in bellezza quelli di ogni altro luogo), industriali e operai non sentirono il bisogno di allearsi in una potente corporazione a tutela dei propri interessi. E ciò è tanto più strano in quanto i fabbricanti di scodelle e di altri oggetti di legno e i tornidori si erano già raccolti in fraglia fino dal 1430, con ferrei statuti che li

difendevano da ogni frode e da ogni concorrenza.

Cercheremo più avanti la ragione probabile di una così grave mancanza per quanto riguarda i nostri *bocalari* o vasai; per ora ci basti riconoscerla e lamentarla. Perchè difatti la mancanza storica di una *fraglia* porta di conseguenza una assai deplorevole mancanza di preziose notizie, che avrebbero riguardato gli Statuti o capitolari dell'associazione, l'epoca della fondazione, i nomi degli inscritti, certe norme tecniche da osservarsi e via dicendo, e che quindi ci avrebbero illuminato già sùbito intorno a molte questioni, che di necessità forse rimarranno buie per sempre.

A supplire a tale lacuna giovano solo parzialmente i documenti notarili, che non vanno più oltre della seconda metà del '300 e gli *Estimi* (o *Portate al catasto*) che cominciano solo dal 1418. Perciò non è da meravigliarsi se la prima notizia da me trovata finora di boccalari esistenti in Padova risalga appena al 1359, quando comparisce in più atti notarili, per acquisto di certi diritti livellari, uno *Stefanus a bocalibus q.*^{m} *Hendrici da Venezia* col figlio Antonio che segue l'arte paterna (9). Essi abitano nel borgo delle Convertite a s. Leonardo, dove in quello scorcio di secolo trovo abitare tutti gli altri boccalari a me noti che non sono pochissimi: dal 1369 al 1384 un *Francesco q.*^{m} *Giovanni dai boccali* (10) presente in numerosi documenti notarili sui quali avremo tra poco a ritornare; dal 1377 al 1396 un *Giovanni q.*^{m} *Noxini o Noxadini* (11); dal 1384 al 1386 un *Giovanni da Treviso* (12) (notinsi, prego, i luoghi di provenienza); nel 1386 un *Manfredo di Mantova* (13) di cui diremo tra poco, nel 1395 un *Segusino q.*^{m} *Giov.* pure *di Treviso* (14); dal 1397 al 1399 uno *Zanino q.*^{m} *Lazzaro* (15); nel 1398 un *Bartolomeo q.*^{m} *Giorgio* (16). Nella contrada di Pontemolino, cioè lì vicinissimo, abita nel 1386 uno *Zanettino q.*^{m} *Andrea* (17), e nel 1397 in contrada Savonarola, che pure confina con s. Leonardo, un *Jacopo bocalaro q.*^{m} *Periçini* (18). Possiamo dunque, senza tema d'errore, ritenere che nella seconda metà del XIV secolo l'arte padovana delle boccalerie veniva esercitata esclusivamente in quel quartiere della città oltrefiume, che va da Pontemolino a porta Savonarola.

Ed ivi comparisce per la prima volta in sul principio del XV (1406), ma certamente vi abitava da tempo, uno straniero, un tedesco, *Berthus bocalarius q.*^{m} *Georgii de Clarentia,* cioè di Carinzia, il quale vi prende moglie. Della sua provenienza dal di fuori fa fede la stessa formula notarile: *qui ad presens habitat padue* (19).

Più tardi, cioè in tutto il secolo XV e il secolo XVI, i boccalari, cresciuti di numero, si disperdono in varie parti della città, a Pontecorvo, a s. Sofia, agli Ognissanti, ma costituiscono un loro più forte nucleo dalla parte opposta di s. Leonardo, cioè in borgo santa Croce, e più precisamente in una contrada di Cona (detta anche Ancona); e poco oltre la metà del 1400 un'altro non meno forte nucleo si stabilisce in quella parrocchia di s. Lucia, che è nel cuore della città vecchia, dove esisteva sino a un anno fa

Dal Burlington Mag.

Fig. 19

Ceramica persiana del sec. IX

la via detta ab antiquo *delle Boccalerie*. E il primo che trovo stare e traf= ficare (come essi dicevano, ma il traf= fico comprendeva la fabbricazione) in boccali a s. Lucia è anch' esso un te= desco, un *Francesco todesco* nel 1462, la cui polizza d' Estimo (20) è però pre= ceduta da quella del padre, il che de= nota una anteriore presenza in Padova anche di questa famiglia di boccalari tedeschi. Altra polizza di boccalaro tedesco segue poco dopo. Ora parmi superflo far notare l' importanza delle diverse provenienze di questi boccalari.

Quello Stefano veneziano, ad esem= pio, che abbiamo trovato nel 1359, non doveva essere di troppo umile condi= zione se acquistava e vendeva case. E suo figlio Antonio, che esercitava fino d' allora l' arte paterna, ebbe a sua volta un figlio Domenico pure bocca= laro che prendeva moglie nel 1404. Tutta una dinastia di boccalari venê= ziani dunque, stanziatasi in Padova in quelli che, se non certamente di fatto, ma almeno storicamente appaiono tra noi gli albori dell' arte.

Molto più interessante è un docu= mento relativo ad un *Albertino bocca= laro,* pure di Venezia, il quale in anno non bene determinato della seconda metà del '300 aveva stretta società, per atti del notaio Bellomo q.^m^ Jacopino, con un m.° Dionisio di Padova. Il 20 novembre 1398, sorta fra essi una di= vergenza, Albertino ricorre al giudice dell' Ufficio del *Drago* chiedendo e ot= tenendo che siano divisi a metà fra i due soci i lavori di boccaleria da essi fatti e la legna da fornace e i colori. Dei due periti incaricati della divisione non si dice il nome, ma solo la prove= vienza: l' uno è un trevisano (forse quel Segusino da Treviso q.^m^ Giovanni, presente in Padova nel 1395) l' altro un bresciano *(brexanus bocalarius)* di cui non resta altra memoria (21). Sono qui dunque aggruppati in un unico foglio, un padovano, un veneziano, un trevisano, un bresciano, tutti quattro nel pieno esercizio della loro industria. Un altro bresciano *Bortolamio da Bressa* abita un secolo dopo, nel 1470, in contra' delle Convertite (22).

E ancora un boccalaro veneziano nel breve giro di pochi anni. Il 21 feb= braio 1384 Giovanni da Treviso q.^m^ Giovanni (quello stesso di cui abbiamo trovata notizia più addietro), volendo da Padova andarsene in pellegrinaggio, come allora usava, a San Jacopo di Gallizia, crede prudente dettare prima il proprio testamento; e tra altro di=

spone che dopo la sua morte un *Nicolò detto Macafoio* di Venezia suo lavorante debba avere tutti i lavori di boccaleria fatti e da fare, che al tempo della morte del testatore si troveranno in casa di questo, e tutti gli strumenti del mestiere per il prezzo di lire venticinque (23). Ma tale disposizione non ebbe poi effetto, poichè nel 1386 sappiamo da un altro documento anche più importante che Giovanni era tornato a Padova sano e salvo.

Infatti il 21 ottobre di quest'anno un certo *Manfredo,* nato e già abitante a Mantova ed ora residente a Padova, fa contratto di locazione della persona e dell'opera propria con m.° Giovanni impegnandosi di stare ed abitare con lui e di lavorare per lui con tutta assiduità tre anni nell'arte della boccaleria (si noti bene) in Venezia, e Giovanni si impegna a sua volta di istruirlo nell'arte e di dargli vitto e vestito per il detto periodo, e più oltre se a Manfredo piacerà di restare con lui (24). Dal concorso dei quali due ultimi documenti risulta dunque il fatto di una industria di boccalerie tenuta contemporaneamente dalla medesima persona, che non è un padovano ma un trevisano, a Padova e a Venezia, con mano d'opera e locale e forestiera.

I legami dunque di Padova con Venezia e con Treviso in questo periodo dell'arte boccalaria, il primo che possiamo documentare storicamente, sono assai stretti.

Come si svolgesse però in linea economica l'industria di quei primi tempi non possiamo dire con certezza, perchè ci mancano quasi del tutto notizie.

Gab. fot. del Museo

Fig. 29
Ceramica preistorica del IV o V a Cr.
Padova = Museo civico

Un *Francesco boccallaro q.m Giovanni* di contra' s. Leonardo, che possiede case e riceve in deposito somme, assume nel 1380 come lavorante un giovanetto che abiterà con lui a tutte sue spese, comprese quelle del vestito; e questi verrà istruito nell'arte e riceverà di salario trentadue lire all'anno. Questo è tutto.

***

Assai più ricche e assai più interessanti sono sotto questo aspetto economico le notizie che ci vengono fornite dalle polizze d'Estimo nei due secoli seguenti.

Abbiamo già accennato che i due gruppi maggiori di boccalari sono allora nella contrada di s. Croce e in quella di s. Lucia; altri sono dispersi qua e là, ma sono in gran parte lavoranti, non proprietari di fornace: *poveri lavorenti*

Gab. fot. del Museo

Fig. 21

Scodella graffita decorativa, sec. XIV

o brazenti, come si dicono loro. La con= dizione di questi è tutt' altro che lieta; da una polizza di un *Francesco*, che sta a s. Massimo nel 1503, sappiamo che egli guadagna *soldi tredese al zorno che se lavora*, (25) un *che* del valore di *quando*.

Anche dei proprietari di fornace non tutti sono in floride condizioni. *Zuandonà*, che ha fornace a s. Croce, dichiara: *non avemo nisun che guadagna se no mi e mio fradelo; femo più debiti che non avemo. Polo*, pure di s. Croce, nel 1518 si dichiara debitore di du= cati 11 per piombi avuti da certo Fon= tana di Venezia e di ducati 6 per le= gna fornitegli da uno di Monselice; e conclude una delle sue polizze col dire che, se non fosse impotente di una mano così da non poter lavorare al tornio, chiuderebbe bottega e andrebbe per lavorante *che sarave meio* (26). È certo però che egli cantava miseria per impietosire i correttori dell'Estimo, per= chè possedeva tanti beni in case e terre che il loro reddito gli veniva calcolato in circa 4200 lire e in lire 400 il reddito della industria; una condizione quindi di vera agiatezza. Più tardi poi, nel 1561, pare che suo figlio Nicola aggiun= gesse alla industria paterna di bocca= lerie anche quella di statuine di ter= racotta (non sappiamo di che valore artistico), perchè certo Zuane dichiara di lavorare *in la botega de m.° Nicola dai putti bocalaro a Santa Croce* (27) e la stessa frase usa nella sua polizza un altro lavorante, Bernardino.

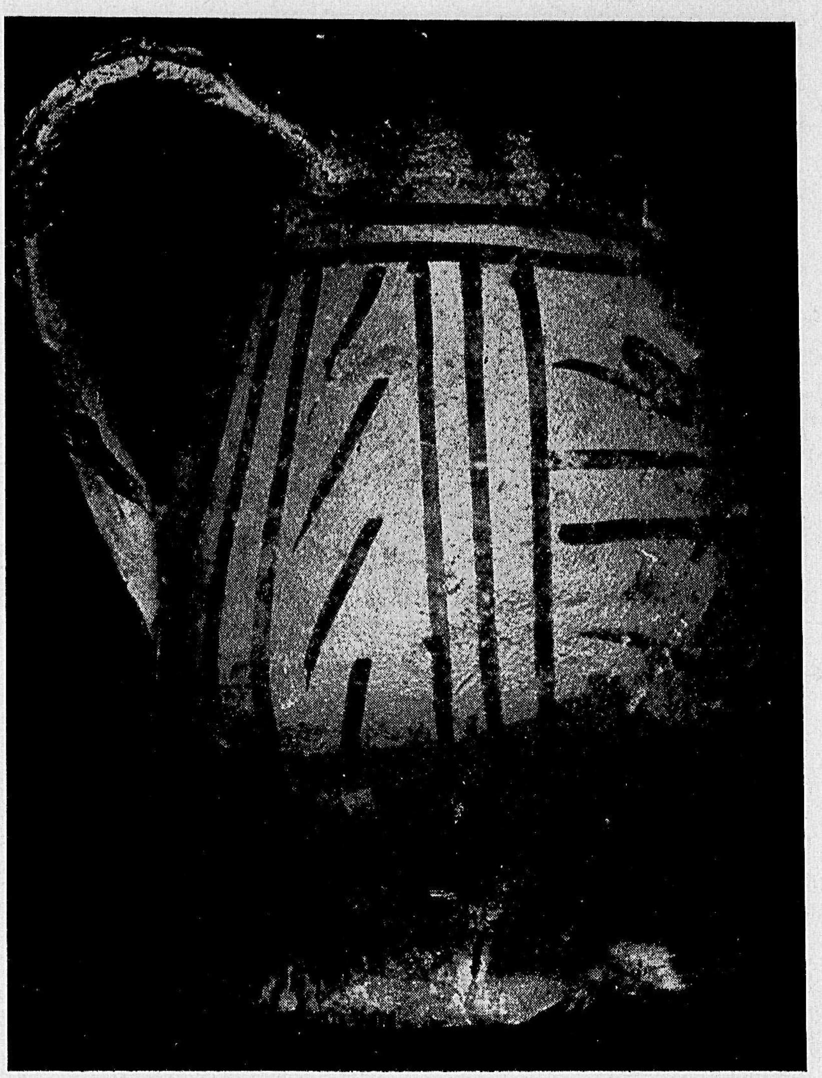
Tra i fabbricanti minori, cioè tas= sati su 100 o 200 lire annue di reddito, troviamo nel 1482 e nel 1492 ancora un forestiere: *Martino boccalaro da Pavia q.m Lantelmo* in borgo di s. Croce (28). Ma non mancano in borgo di s. Croce industriali più ricchi, tas= sati su 400 e anche su 500 lire di reddito.

Assai più interessante però è il gruppo dei boccalari di s. Lucia, da cui, come dicemmo, venne il nome alla strada. Vi troviamo anzitutto quel *Fran= cesco q.m Piero di Alemagna* (29), che abbiamo ricordato e che doveva essere in Padova da più anni, venuto tra noi col padre pur esso boccalaro, perchè possiede dei campi.

Pochi anni dopo, non proprio in s. Lucia ma nella vicina Strà Maggiore, un *Antonio da Milano*, che pur pos= siede delle case, denuncia dei debiti e soggiunge: *non faziamo niente del nostro mestiere: io vivo del mio sudore senz'altro cavedale* (capitale) *nè trafego* (30). Un piccolo industriale dunque, che cantava anche egli miseria.

Ma col 1482 ci imbattiamo in una serie di polizze assai importanti. *Mattio bocalaro da Parma* abitante a s. Lucia, denuncia un reddito di L. 100 (31); dieci anni dopo conferma lo stesso reddito dell' industria, ma possiede già molti campi in varii luoghi che prima non aveva (32); finalmente nel 1506 porta a L. 300 la denuncia del reddito indu= striale e possiede più campi di prima (33). Industria dunque già bene produttiva e in crescente sviluppo.

Egli però non fu, almeno per un certo tempo, il solo parmigiano, poichè nella stessa contrada e forse accanto a lui era pure *Jacopo da Parma bocalaro.* Infatti nel febbraio 1506 un m.° *Ga= sparo bocalaro* padovano pure di s. Lucia dice: *fazo el mestiero de la bo= calaria zoè in quella bottega che fo de m.° Jacopo da Parma, la qual botega val, segondo mio iuditio, zerca lire cinquecento*; poi la bugia gli pare troppo grossa, nonostante la frase precauzionale *se= gondo mio iuditio,* e cancella *cinquecento* per sostituire *siecento* (34). Alcuni anni più tardi il figlio Antonio, distinguendo tra fabbrica di boccali e vendita di scodelle, porta il reddito complessivo a lire 700 annue, (35) la somma più alta che troviamo denunciata in quel secolo per tale industria. Che poi Mattio e Jacopo, pur avendo due fabbriche di= stinte, fossero in comunanza di lavoro, risulterebbe dalla forma usata dal lavo= rante Bernardino in una sua denuncia, il quale nel 1492 dichiara che *sta per lavorente in casa dei parmesani bocha= lari* (36). Il plurale *parmesani* ci induce a credere che non si facesse distinzione fra i due. Resta in ogni modo accertato

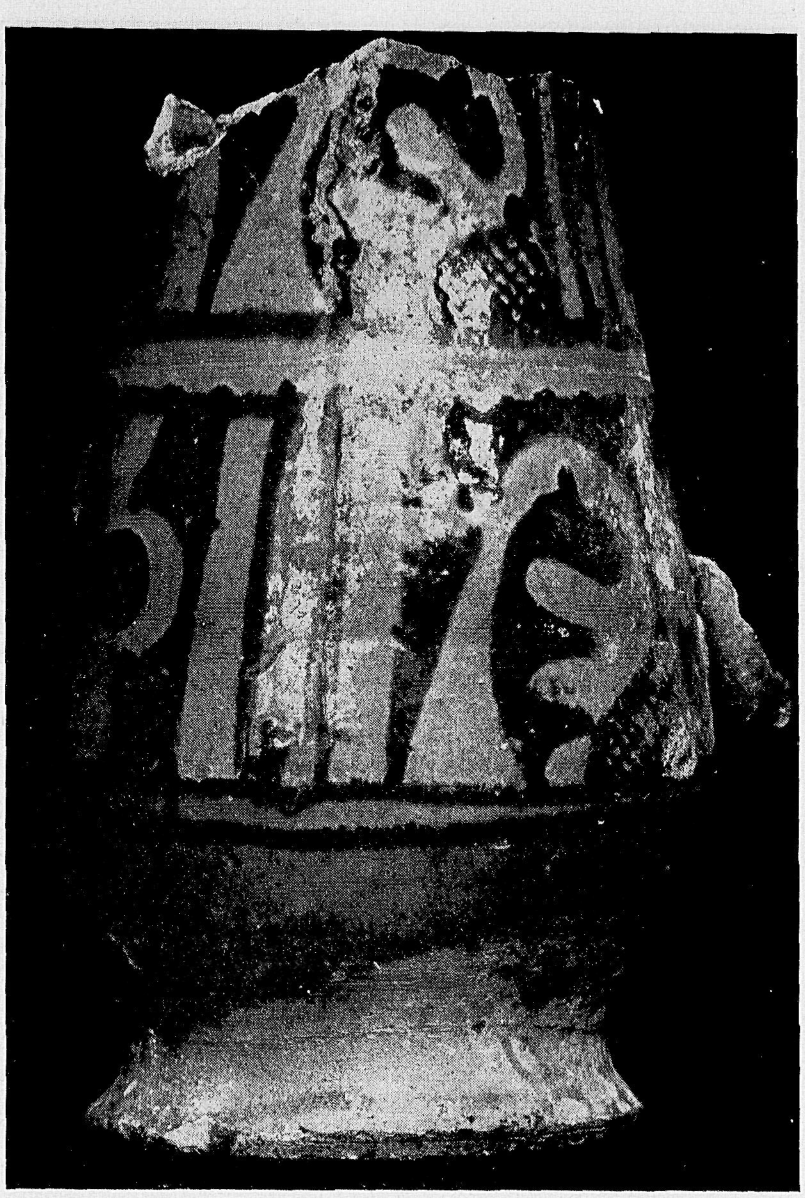


Gab. fot. del Museo

Fig. 22
Boccale di tipo faentino, sec. XIII
Padova, Museo civico

il fatto che una o più fabbriche di boc= calerie, fondate in Padova sullo scorcio del '400, furono di iniziativa parmigiana, e che, passata una di esse sul princi= pio del '500 in mani padovane, ebbe in breve il massimo sviluppo.

Questo, fatta grazia di numerose altre notizie spicciole, la parte più in= teressante del materiale storico da me fino ad oggi raccolto, al quale conto, per quanto riguarda il '400, di poter aggiungerne altro più tardi. Ad ogni modo anche questo primo manipolo non è senza importanza, come ciascuno può fin d'ora giudicare e come meglio vedremo verso la fine del mio scritto.



Gab. fot. del Museo

Fig. 23

Boccale di tipo faentino, sec. XIII o XIV
Padova, Museo civico

***

E passiamo, dopo il materiale sto= rico, a dire del materiale artistico, che tra noi, per fortuna, o intiero o fram= mentario, sovrabbonda.

La tecnica, come ognun sa, si è mantenuta immutata attraverso tanti secoli e tale permane anche oggi, così nelle materie prime, come nei colori, come nelle vernici, come negli stru= menti di lavoro. Mi basta dunque rias= sumerla brevissimamente.

Si usa di solito per la confezione delle ceramiche nostre graffite una creta rossa, che si trova sui colli di Romano d'Ezzelino in quel di Bassano; ma qualità differenti si possono pren= dere e si prendevano anche da Udine e da altri luoghi. Questa creta, resa, attraverso diverse e non brevi mani= polazioni che qui sarebbe lungo de= scrivere, tutta omogenea e morbidis= sima, viene ridotta in palle della mi= sura opportuna e quindi passata al tornio ove se ne foggiano boccali, sco= delle, vasi a piacimento. Dopo un leg= gero prosciugamento i vasi vengono im= mersi per pochi istanti in un bagno di terra bianca di Vicenza sciolta nel= l'acqua, detta oggi anche, con parola impropria, *caolino,* che tosto asciuga; e allora questa si grafisce, secondo il di= segno preferito, con una punta di ferro o di bosso fino a raggiungere la creta sottostante; molte volte poi il fondo del disegno viene abbassato, togliendo la lieve crosta bianca e rimettendo a nudo la creta mediante una di quelle spatole leggermente concave e lontana= mente simili a un sottile cucchiaio, che usano anche gli stuccatori.

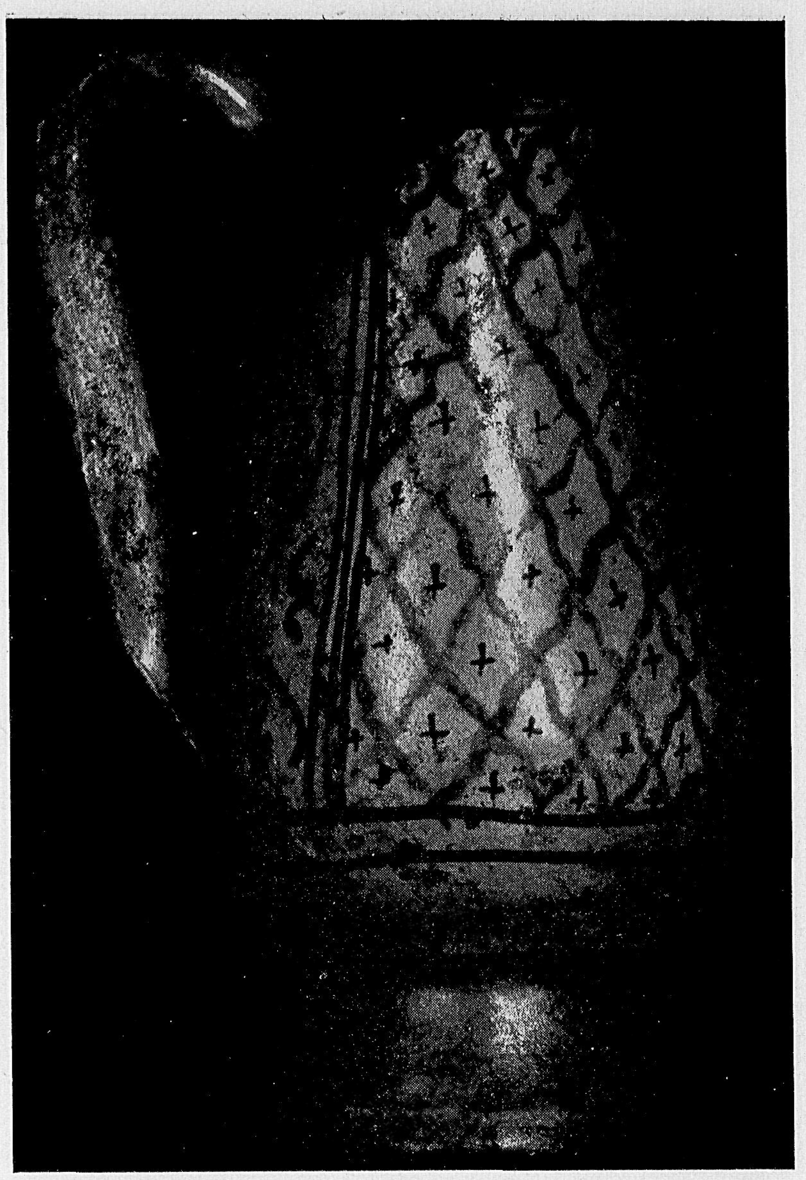
Così decorato il vaso, lo si lascia essicare del tutto o naturalmente o mettendolo, per maggiore celerità, nel= l'essiccatoio; quindi lo si passa in pri= ma cottura o, come suol dirsi, biscot= tatura, collocandolo in uno dei ripiani superiori del fornaciotto dove si usu= fruisce delle fiamme perdute e dove il caldo è minore.

Dopo la biscottatura viene dipinto. I colori anticamente non erano che quattro: il giallo, ottenuto coll'antimo= nio, col ferro, e coll'ossido di piombo; il verde colla ramina dei calderari; il

violaceo col manganese; l'azzurro con zaffera e ossido di piombo. Si spalma quindi il vaso colla vernice piombifera che è una soluzione di minio puro e di sasso quarzoso in proporzione di 60 a 40, macinata nell'acqua, lasciando scoperta la base cioè il fondo esterno del vaso. Così verniciati, gli oggetti si rimettono nel forno, ma questa volta al primo ripiano, affinchè possano ve= nire investiti direttamente dalle fiamme. Le scodelle si dispongono capovolte in pile e separate l'una dall'altra da piccoli trepiedi di terracotta, il segno delle cui tre protuberanze aderenti alla vernice fresca si avverte in tutte le scodelle antiche.

Dato questo metodo, che è in fondo quello assai ampiamente illustrato dal Piccolpasso, si capisce facilmente come la dipintura di queste ceramiche riuscisse gravemente imperfetta per lo sfumare e l'espandersi dei colori piom= biferi nella forte temperatura della fiam= ma diretta. Nè miglioramenti si notano in tale tecnica nemmeno nei secoli più tardi fino al XVII o XVIII, quando ormai la tecnica della dipintura delle maioliche era arrivata da lungo tempo alla perfezione. Non c'è opera di ce= ramica graffita, in cui i colori riman= gano al loro posto e non scorrano e non sfumino dalla figura verso il fondo o dall'una all'altra parte della figura.

Grande è quindi, per tale immu= tabilità della tecnica, la difficoltà, come abbiamo detto, di assegnare una data alle ceramiche graffite, che gli scavi mettono in luce; poichè il riconosci= mento, anche approssimativo, dell'età loro non può fondarsi che su caratteri



Gab. fot. del Museo

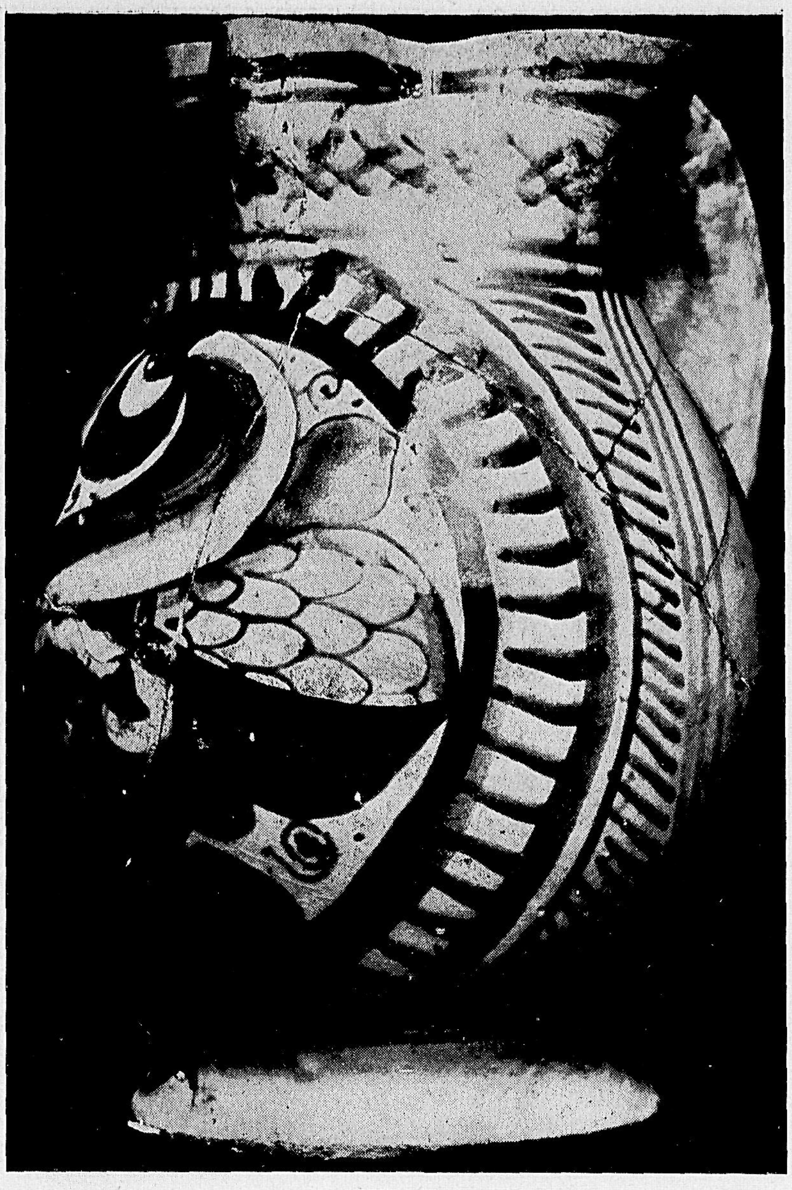
Fig. 24

Boccale di tipo faentino, sec. XIV

Padova, Museo civico

del tutto esteriori: sugli ornati più o meno gotici, o classici, o barocchi, sulla foggia delle vesti e delle accon= ciature nei personaggi rappresentati, sulla finitezza o sulla trascuranza del= l'esecuzione, sulle affinità stilistiche delle figure con le arti maggiori dei diversi tempi. Dalle quali osservazioni e dai quali confronti risulta che l'età d'oro di questa produzione si può all'in= grosso fissare tra il secondo quarto del '400 e la metà circa del '500.

Dei secoli XIII e XIV, nonostante la esplicita testimonianza dei docu=



Gab. fot. del Museo

Fig. 25
Boccale faentino, sec. XV
Padova, Museo civico

menti notarili, che provano allora la esistenza di numerosi boccalari pado=vani o confluenti in Padova da vi=cine o lontane città, nessun oggetto sopravvive, o intiero o frammentario, a cui si possa assegnare una datazione sicura; nè solo in Padova, ma nè a Ve=nezia nè altrove tra noi. Sono bensì relativamente frequenti certe scodelline bianche molto concave, di circa 10 centimetri di diametro, le quali hanno graffita e colorita nel fondo una croce con i tre chiodi della Passione (fig. 21) e le quali sembrano richiamarci a si=mili scodelle che servivano a decora=zione delle facciate nelle chiese roma=niche; ma convien anche dire che tal genere di decorazione architettonica, comune in altre parti d'Italia, in Ro=magna, nelle Marche e nell'Umbria, è fra noi assai raro.

Importante invece è la presenza di certi boccali, di cui abbiamo avuta la fortuna di trovare parecchi esem=plari anche in questi ultimi tempi. Essi non sono graffiti, ed hanno nella forma allungata dal ventre poco espanso e dalla bocca stretta, nonchè nella or=namentazione bruno=violacea ottenuta col manganese e appena ravvivata da qualche pallida trasparenza di verde ramina, caratteri identici a quei boc=cali, di cui l'Argnani assicurava l'ori=gine faentina e la cui età assegnava al secolo XIII. Per maggiore identità, anche nei nostri boccali la vernice piombifera è data in modo da restare obbliquamente distante alcuni centi=metri dal fondo. Nell'esemplare poi che qui presento e che pare il più antico (fig. 22), la velatura di terra di Vicenza, mista forse a un po' di manganese che la rende grigiastra, è leggerissima; scabra rimane la super=ficie; velatura e vernice si arrestano alla più alta delle due righe orizzon=tali sopra la base.

Un'altro boccale (fig. 23) ha pur esso una velatura di terra di Vicenza forse più lieve che il precedente, per=chè lascia trasparire la creta. Anche qui la terra di Vicenza e la vernice si arrestano diagonalmente a tre dita dalla base. La ornamentazione di tipo orien=tale è di colore persicino ottenuta col

manganese, e fra le righe verticali parallelle è distesa una velatura di verde assai pallido. Questo pezzo è forse da assegnarsi alla fine del XIII o al principio del XIV. Dello stesso tipo ma di diversa decorazione (fig. 24) a reticolato di righe verdi ondeggianti con crocette di manganese nel mezzo di ciascuna losanga, è quest'altro. Ma in esso, se la terra bianca assai spessa si arresta al collo del piede, la vernice si estende fino a coprirlo tutto, lasciando trasparire la creta nel basso.

Queste ceramiche ed altre parecchie, che qui per brevità non riproduciamo, furono scavate in Padova senza che la profondità dello scavo concorresse a illuminarci sull'età loro; ma sono certamente più antiche delle più anche graffite venute in luce finora. La loro presenza riempie una lacuna quindi nella serie delle ceramiche padovane; e ci impone il quesito se esse siano di importazione faentina o se invece non rappresentino un prodotto locale, che in questo caso sarebbe sincrono ed affine a quello faentino e precederebbe cronologicamente il periodo della ceramica graffita. A provarci che, almeno più tardi, venissero importati fra noi oggetti di fabbricazione faentina, sta con parecchi cocci un intiero boccale di maiolica (fig. 25) identico o quasi identico ad uno pubblicato dall'Argnani e da lui assegnato al secolo XV ([37]), con figura circolare a doppio contorno riempiuto di raggi, il tutto a color zaffera e con un fiore di stile moresco nel mezzo dipinto con zaffera, con manganese diluito, con giallo ocra, con verde ramina e trattato il tutto a chiaroscuro.

Gab. fot. del Museo

Fig. 26
Boccale di tipo faentino, sec. XIII o XIV
Padova, Museo civico

Senza dubbio siamo qui dinanzi ad un oggetto di importazione, il che renderebbe verosimile la supposizione che tale commercio si svolgesse anche nei secoli precedenti.

Ma un altro boccale, appartenente al medesimo tipo faentino antico, di quelli che abbiamo sopra descritti e uscito in luce appena un anno fa, ci rende invece sicuri o almeno quasi sicuri della sua fabbricazione padovana. Esso infatti porta dipinta col manganese una grande croce di S. Antonio colle solite tre ghiande a capo di ciascun braccio, accantonata da quattro gigli dello stesso colore e inclusa in un polilobo di verde ramina quasi del tutto

scomparso (fig. 26). Che si eseguisse a Faenza un boccale di così schietto tipo antoniano ci pare assai poco probabile. Si noti poi che la croce ghiandata nello stemma di S. Antonio comincia a comparire verso la fine del sec. XIII.

Concludendo dunque appare assai probabile che allora o al principio del XIV boccali di tipo affine all'antico faentino si fabbricassero anche a Padova. Il che spiega il notevole numero che se ne viene ritrovando. E ciò senza escludere anzi ammettendo la importazione diretta di altro materiale da Faenza. Questa fabbricazione avrebbe preceduta e forse per un certo tempo accompagnata quella delle ceramiche graffite.

(Continua)

ANDREA MOSCHETTI

Note.

(1) L. F. TIBERTELLI DE PISIS, *Appunti sulla ceramica graffita ferrarese dei secoli XV e XVI*, in «Faenza», a. V, 1917, pagg. 1 sgg. e 43 sgg.

(2) L. CONTON, *L'arte sulle stoviglie veneziane dei secoli XIV e XV (da esemplari rinvenuti di recente in laguna)*, Venezia 1928; e *Ceramiche veneziane dei secoli XIV e XV pescate di recente in laguna*, Venezia, 1929. Dagli scritti del Conton trasse argomento SELWYN BRINGTON per ripetere la asserzione, del tutto gratuita, che Venezia ha iniziata l'arte ceramica italiana. Vedi *Old venetian ceramics recently found in the lagoons*, in «Burlington Mag.», ottobre 1929.

(3) Veggansi specialmente quelli intitolati: *The art of precursors. A study in the history of early italian maiolica*, London, 1901; e più speciale l'altro: *Italian ceramica art. Figure design and other forms of ornamentation in XV century italian maiolica*, London, 1905.

(4) FEDERICO ARGNANI, *Il Rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza*, Faenza, 1898, pag. 33.

(5) G. M. URBANI DE GHELTOF, *La ceramica in Padova*, Padova 1888, pag. 12.

(6) [A. VALSECCHI], *Brani di antica mariegola* (per nozze Braida Plattis), Udine 1857.

(7) G. M. URBANI DE GHELTOF, *Studi intorno alla ceramica veneziana*, Venezia 1876, pagg. 17 segg.

(8) V. in proposito: BORTOLAN e RUMOR, *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1919, pag. 188; e G. DE MORI, *Chiese e chiostri di Vicenza*, Vicenza, 1928, pag. 89.

(9) ARCH. NOTAR., *Lib. 2 abbrev. Joannis Canonici*, c. 359 v. et ultra; e *Lib. 4 abbrev. Pauli canonici*, c. 224.

(10) IBID. *Lib. 4 abbrev. Joannis Canonici* c. 92, e *Lib. unicus instrum. Bartolomei Omnibonis*, c. 181 v. e altrove.

(11) IBID. *Lib. 1 abbrev. Jacobi Ursati*, c. 131, e *Lib. 1 extens. Fanteli de Fantelis*, c. 67 e altrove.

(12) IBID. *Lib. 3 abbrev. Joannis a Stuva*, c. 12 v.

(13) IBID. *Lib. 2 instrum. Domeneghini de Curte*, c. 151 v.

(14) IBID. *Lib. 8 abbrev. Oliverii de Lenguaciis*, c. 111.

(15) IBID. *Lib. 6 extens. Oliverii de Lenguaciis* c. 13 v.

(16) IBID. *Lib. 3 instrum. Joannis Laterani* c. 230.

(17) IBID. *Lib. 3 abbrev. Marsilii Roverini*, c. 327 v.

(18) IBID. *Lib. 5 abbrev. Marsilii Roverini*, c. 253 v.

(19) IBID. *Lib. 1 instrum. Galvani de Ferraria*, c. 362.

(20) ARCH. CIVICO (in Museo Civico di Padova), *Estimi 1420*, vol. 29, pol. 31.

(21) IBID. *Arch. giud. civ. del Drago*, t. 9, 1398-99, fasc. 7, not. Rizzardo Lenguazza, c. 13.

(22) IBID. *Estimi* cit., pol. 7.

(23) Loc. cit. - (24) ARCH. NOTAR. *Lib. 2 instrum. Domeneghini de Curte*, c. 151 v.

(25) *Estimi* cit., pol. 22. - (26) *Estimi 1518*, vol. 417, pol. 20 e 24 bis.

(27) (Ibid.) pol. 9 bis e 10. Che sia figlio di Polo si ricava dalla pol. 7, con cui denuncia il possesso dei medesimi beni di questo.

(28) *Estimi 1420*, pol. 16.

(29) Ibid. pol. 31.

(30) Ibid. pol. 23. - (31) Ibid. pol. 21. - (32) Ibid. pol. 32. - (33) Ibid. pol. 33. - (34) Ibid. pol. 39.

(35) *Estimi 1518*, pol. 21 in data 10 settembre 1518. - (36) *Estimi 1420*, pol. 2. - (37) Op. cit., tav. X, fig. VI.

APPUNTI STORICO = CRITICI
SULLA CHIESA DI SANTA SOFIA IN PADOVA

Intraprendere alla luce di quanto conosciamo intorno all'arte medioevale una ricerca prevalentemente stilistica sulla chiesa di Santa Sofia in Padova, non sembra disutile. Avviene, trattando di simili argomenti, che gli studi restino sovente limitati entro una cerchia ristretta, forse determinata da un particolare sciovinismo. Così il disputare, come s'è fatto, intorno alla cattedralità o meno dell'antica chiesa potè servire ai fini della storia ecclesiastica, ma è dubbio schiudesse uno spiraglio sulle tenebre che celano il nascimento dell'attuale edificio. Gli appunti che seguono potranno però anche dimostrare come la critica vecchia di due secoli vedesse forse giusto, assegnando all'XI secolo una fabbrica che parve insensato più tardi credere più recente del IX, e invece è, come si vedrà, probabilmente posteriore al 1000; Chè così infatti, già nel Settecento, credeva l'erudito padovano Monsignor Dondi Dall'Orologio (1).

Alla trattazione considero adeguato il carattere espresso dal *titolo*; infatti, nient'altro che di appunti si tratta. Tali rimanendo, in questi studi particolarmente, i risultati di un lavoro non accompagnato dalle necessarie esplorazioni del piccone.

***

Al quesito cronologico, che tratteremo più avanti, vanno subito premesse alcune osservazioni sull'edificio. E di questo omettiamo per brevità una descrizione particolareggiata, che si potrà ritrovare nei testi citati; ma entriamo *in medias res.*

Era o non era, anzitutto, l'abside esterna, il «rovescio», parte di una rotonda? Alla domanda rispondiamo subito indirettamente notando quanto Amico Ricci, ancora nel 1857, vedesse chiaro additando la pertinenza della parte centrale della facciata (fig. 27) e di tutta l'abside esterna (fig. 28) ad unico edificio (2). Infatti se parte della facciata

Fig. 27
Chiesa di S. Sofia in Padova
Facciata

si riscontrerà pertinente a quell'edificio di cui l'abside rimane per noi un'enigmatica desinenza, non si potrà veramente più parlare di rotonda, come si è sostenuto da una autorevole critica anche di recente (3). Rimandiamo perciò l'esame dei documenti alla fine del presente studio e dichiariamo subito, per desiderio di chiarezza, il nostro assunto: la parte, che riscontreremo più antica, della chiesa, è per noi opera molto probabile dell'XI secolo; l'altra invece, che ci apparirà posteriore a quella, è opera del Vescovo Sinibaldo, e cioè del primo quarto del secolo XII almeno. Discernere le due

opere nello stile sarà dapprima il no= stro compito; a un secondo tempo ri= mandiamo l'accertamento delle due epoche diverse.

E incominciamo da alcuni elementi esteriori. Le nicchie sono, tanto in quella parte che, d'ora in poi, chiame= remo l'abside esterna (e cioè la parte posteriore del tempio, visibile da via Santa Mattia, già opera presunta del IX secolo, quale unico resto di assai antica chiesa) quanto nella parte cen= trale e inferiore della facciata, identi= che di struttura, composte coi mattoni a spinapesce e con la nitida ghiera dove si alternano regolarmente i qua= drelli rossi e gialli (4).

I rozzi capitelli con emblemi di animali, che ne coronano i pilastrini divisori, si ripetono pure tanto nell'ab= side (all'esterno e all'interno) che nella facciata (5). Posti, nell'interno dell'ab= side, al di sopra di semicolonnine di laterizio, anzichè di pilastri come nella facciata, essi sono tutti evidentemente della stessa epoca, se anche potè va= riare la mano degli umili artefici che li lavorarono (6).

E, per ovvie ragioni, i capitelli del= l'esterno dell'abside (fig. 29) non si sa= prebbero a loro volta scindere da quelli che ne decorano le nicchie dell'interno. Sei capitelli restano visibili, allo sco= perto, su via Santa Mattia; molti altri sono occultati da posteriori costruzioni. Essi hanno tutti forme vegetali stiliz= zate, all'infuori del quarto crocesegnato e del quinto dove è rozzamente abboz= zato un animale pascolante. Solo di poco più rozzi (e la loro più accentuata rozzezza è certamente imputabile al

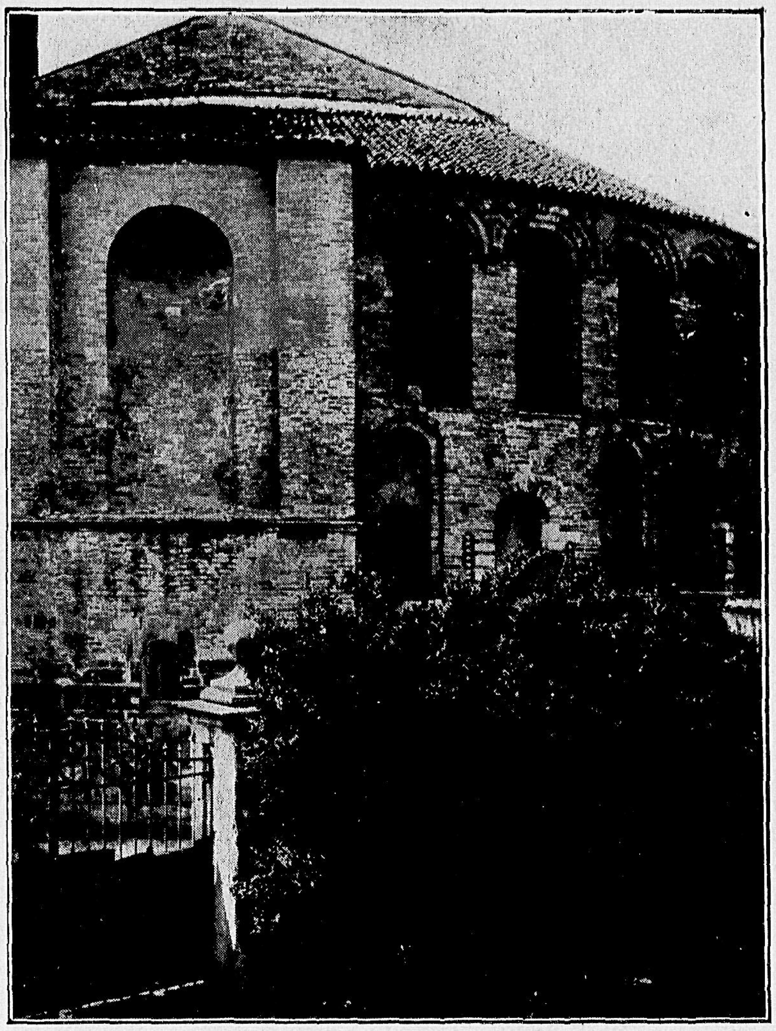


Fig. 28
Chiesa di S. Sofia in Padova
Abside esterna

fatto di esser rimasti esposti alle intem= perie) questi capitelli sono certamente degli stessi scalpellini, che han lavorato quelli interni corrispondenti (fig. 30).

I capitelli di Santa Sofia, scolpiti a piatto rilievo, con un senso quasi li= gneo della materia, sono a nostro av= viso tutti dell'XI secolo e si debbono attribuire a scalpellini locali. Certo, a un'esatta valutazione dell'epoca di que= ste sculture, osta la loro stessa rozzezza. E, si noti bene, non si tratta della roz= zezza potente che accompagna le grandi opere dei primordi della scultura, roz= zezza che si traduce pur sempre in elementare vigoria plastica. Si tratta invece di impotenza spirituale, di scar=

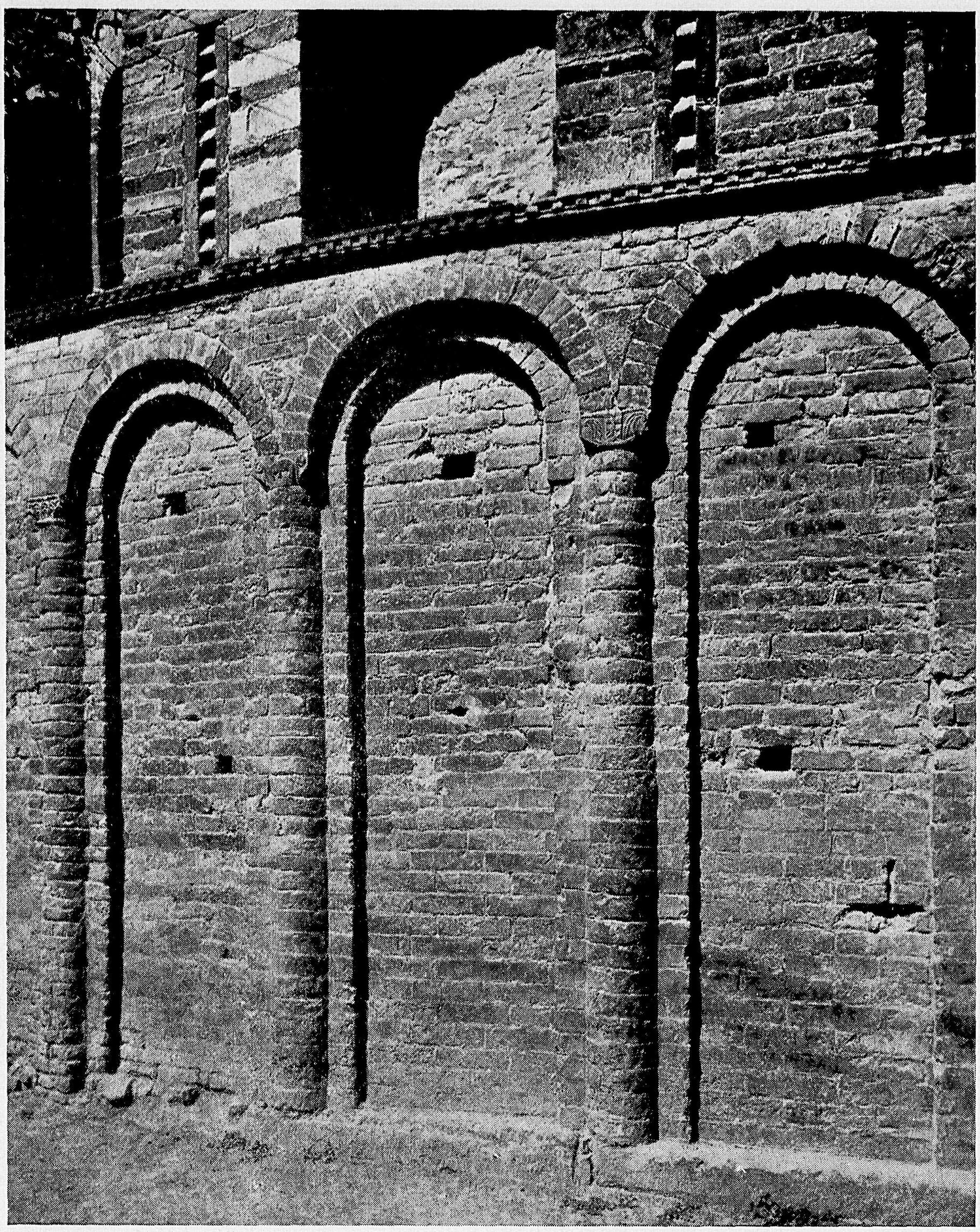


Fig. 29
Chiesa di S. Sofia in Padova
Abside esterna, arcate inferiori

sità di mezzi stilistici, che rendono pa= lese l'opera di umili lapicidi. Ai quali però non si può addebitare una igno= ranza del mestiere pari a quella che dimostrano gli scalpellatori dei secoli più oscuri, ridotti, per il totale abban= dono di ogni esperienza plastica, a in= tagliare più o meno goffamente ornati in forma piatta e calligrafica. Ed è questa, secondo noi, la prova migliore che le modeste scolture di Santa Sofia debbono essere posteriori al Mille. In confronto a quei vani conati dei secoli anteriori all'XI vi è, nelle nostre scul= ture, se pure in grado attenuato, un rudimentale senso plastico, rinascente

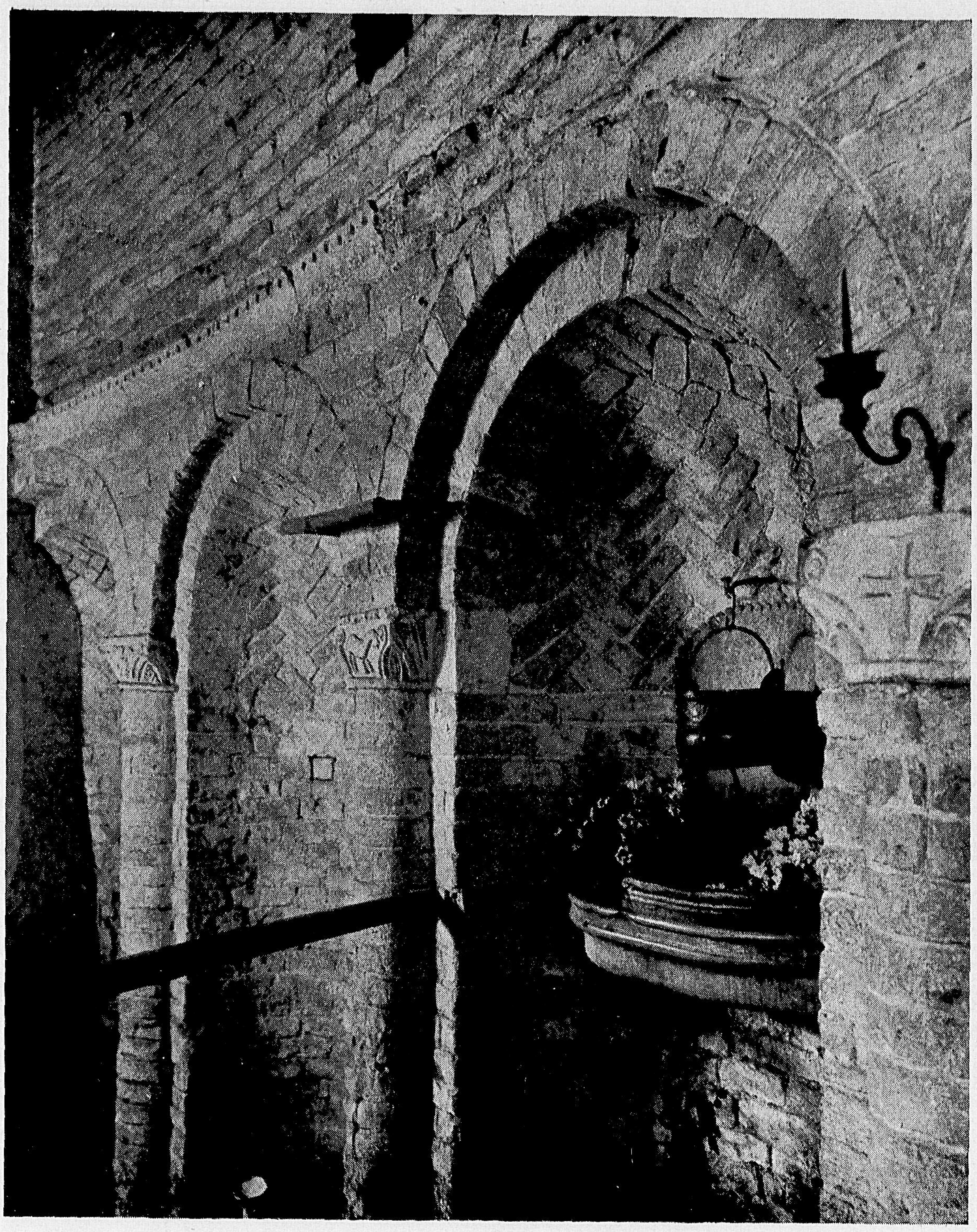


Fig. 30
Chiesa di S. Sofia in Padova
Nicchie interne dell' abside esterna

per la volontà di una sensibilità rinnovata; qualcosa che pur sempre le distingue dai prodotti dell' epoca precedente.

Ma ecco un argomento che vale più di qualunque altro per dimostrare l' intima coesione dell' architettura dell' abside e della parte centrale e inferiore della facciata, e quindi la pertinenza delle sculture dei capitelli al secolo XI. Le nicchie interne dell'abside esterna sono bensì interrate, ma il piano su cui posano i pilastri dell' una e dell'altra parte del tempio è il medesimo e l'altezza dei capitelli è, nella facciata e nell'abside, pressochè la medesima.

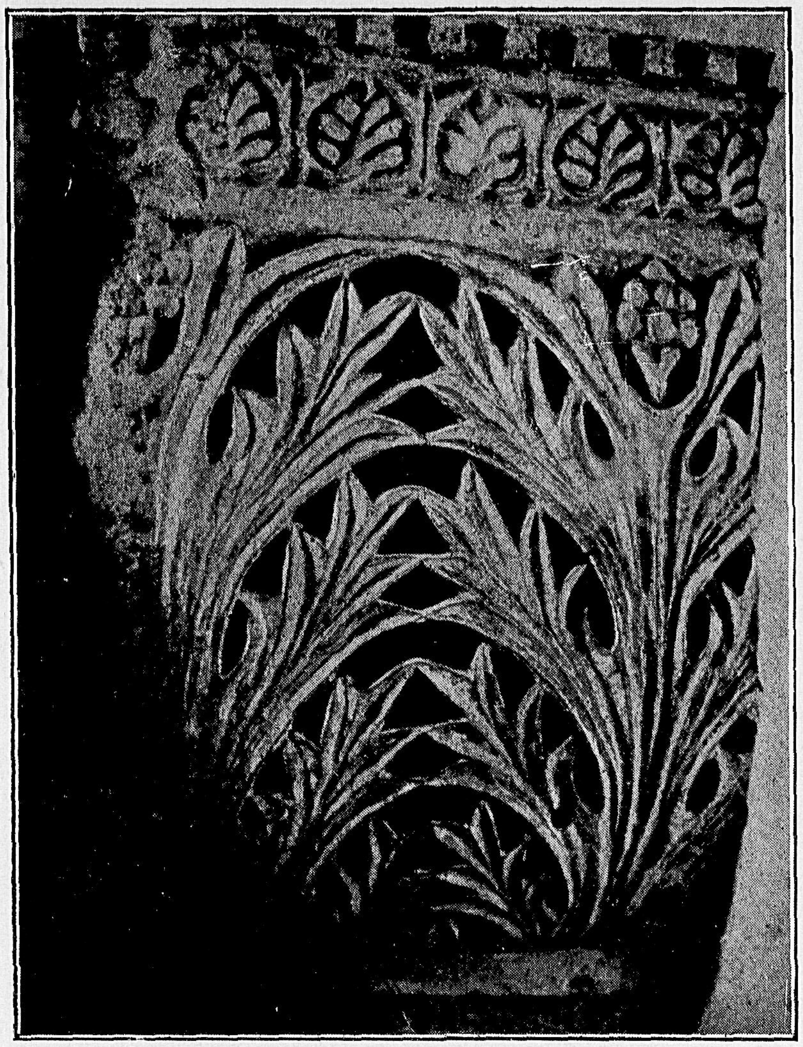


Fig. 31
Chiesa di S. Sofia in Padova
Capitello dell' abside interna

poranea all' abside esterna. La parte superiore alquanto posteriore è abbastanza manomessa. Si può tuttavia, su la scorta di più antiche riproduzioni e di accertamenti ricavati sul sito, interpretarne l' antico senso. Erano tre monofore, come si rileva dall' interno, i tre occhi che vediamo sotto gli archetti del secondo piano. E davano una volta luce alla chiesa, mentre ora non servono che a rischiarare il tetto e le gibbosità della volta a crociera, aggiunta nel trecento sotto le vecchie capriate. Gli archetti di questa parte superiore son segnati da una ghiera di mattoni. Più giù è, tra le due finestre moderne, l' occhio dimidiato sul quale non ci pronuncieremo, notando che esso è dal Mothes riprodotto intiero con la ghiera consueta, intorno alla parte superiore, di mattoni bicromi, ghiera oggi scomparsa. Il timpano in alto è del tutto rifatto. Delle ali si parlerà in seguito.

Che se poi passiamo alla parte superiore della facciata, (e per questo giova anche consultare, con cautela, i disegni riprodotti nel testo del Mothes, anteriori alla metà del secolo scorso) vediamo che la cornice sovrastante agli archetti del secondo piano torna quasi eguale nell' abside: listello, dentelli e gola riposante sopra un corso di mattoni rossi in fuga, in contrasto con la restante muratura; per quanto sia da dubitare che quella cornice sia fortemente restaurata, se non del tutto rifatta (7).

La parte centrale e inferiore della facciata si può quindi ritenere contemporanea all' abside esterna.

***

Non sarà difficile ora, sulla scorta di quanto già conosciamo, rintracciare anche altri sparsi elementi della più antica chiesa; di quella, come già si è visto, cui appartengono ad evidenza le due importanti porzioni architettoniche suaccennate.

Anzitutto le colonne semimurate, di bardiglio, di rosso veronese e d' altri marmi, che appaiono disposte entro la vastità considerevole dell' abside più antica a sostenere un' altra abside, più piccola e naturalmente più recente, contenuta in quella. Capitelli così detti a paniere, di gusto bizantino, sormontano quelle colonne, intessuti di un

Fig. 32
Chiesa di S. Sofia in Padova
Arcate e capitelli dell' abside interna

denso fogliame di acanto spinoso, e son coronati a loro volta da un fregio vegetale stilizzato con dentelli similissimi a quelli già visti nelle cornici della facciata e dell' abside (fig. 31).

Ma proprio un fregio uguale a questo si accompagna orizzontalmente per un certo tratto alle nicchie che scavano all'intorno l'emiciclo grandioso ([8]). E in questa identità è facile ravvisare la prova che quei tardi capitelli bizantini sono coevi alle più antiche parti esistenti della nostra chiesa ([9]). Ora, queste colonne coi rispettivi capitelli reggono le arcate, murate, che fan corona al presbiterio; ma il ritmo di queste arcate è tanto irregolare che, nonchè osservare una giusta misura tra i fusti, l' architetto osò disporre perfino i capitelli ad altezze diverse (fig. 32). Si tratta quindi di materiale di ricupero usato qui allo scopo, sembra, di adornare, senza poterli mascherare del tutto, i piloni che, dietro alle colonne, puntellano in giro la conca della grande abside (fig. 33). Al punto che il nicchione centrale della stessa apparirebbe, se liberato dalle aggiunte, regolarmente fiancheggiato da due colonne che gli danno un nuovo risalto architettonico ([10]). Se ne deduce quindi, come è stato dimostrato ([11]), che questi piloni sono stati ideati di getto con la nuova messa in opera delle colonne.

Altri elementi pertinenti alla più antica chiesa sono le quattro colonne murate nei primi quattro pilastri a partire dall'ingresso: simili in tutto a

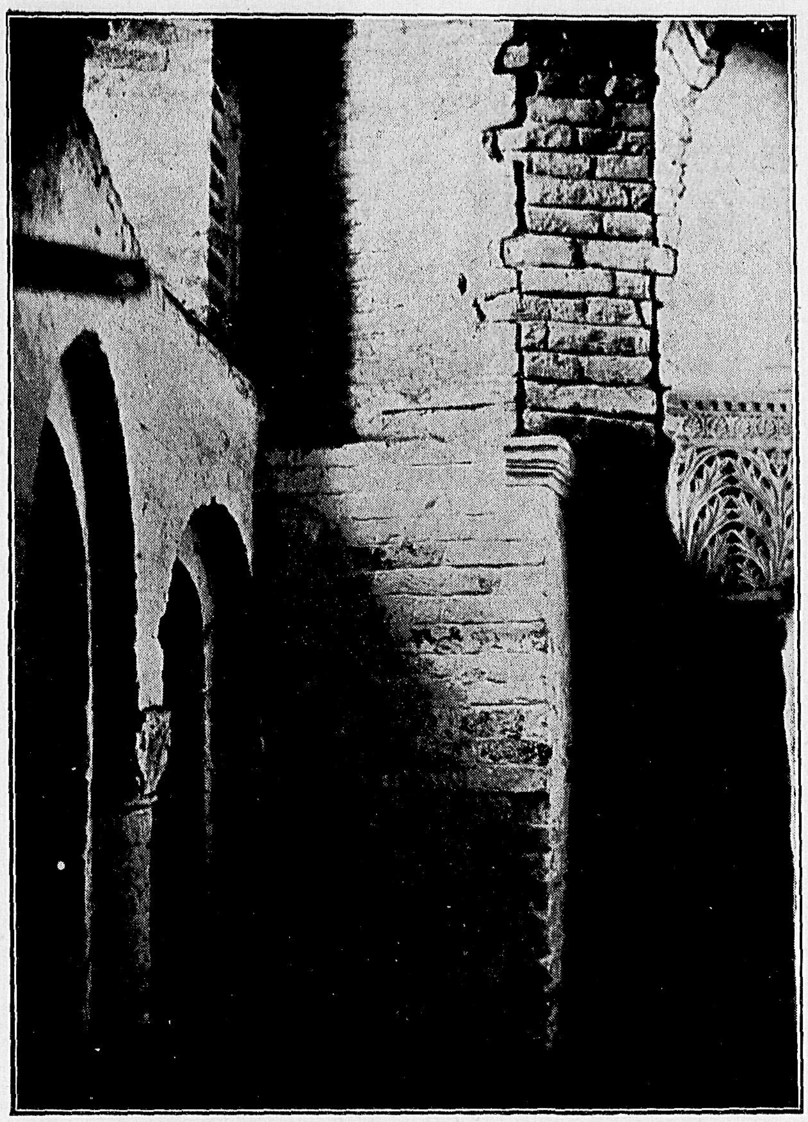


Fig. 33
Chiesa di S. Sofia in Padova
Pilone di puntello all' abside esterna

quelle che, come maggiori e più adeguate, si può credere dividessero (prima di sorreggere l' abside minore) le navate del tempio, esemplato, come noi lo immaginiamo, sulle chiese ravennati. Ma forse non è così. Perchè quelle colonne, che abbiamo viste chiamate a sostenere l'abside novella, hanno i capitelli grezzi da un lato e si devono pensare appoggiati in origine a una parete, a un pilastro. Forse a un pilastro. E verrebbe così ad assumer consistenza l'idea (idea che solo un assaggio potrà chiarire) secondo la quale i quattro primi pilastri dell' interno sarebbero forse, nella loro struttura, opera originale della chiesa più antica (fig. 34).

Continuando l' esame di questi pilastri prossimi alla facciata, osserviamo che sono più piccoli, come abbiamo detto, i capitelli, sebbene del medesimo stile bizantino, e più esili e più corte le colonne, che in continuazione dei due sottarchi tra i quattro pilastri si fronteggiano, e hanno la base a una certa altezza del suolo. Si aggiunga che gli stessi quattro pilastri recano pure a una certa altezza, sulla fronte verso la navata centrale, quattro paia di colonnine a sezione ottagonale, unite da un archetto; e colonnine a sezione ottagonale — è da rammentarsi — si trovano anche nelle balaustre del San Marco di Venezia.

Se dunque ammettiamo per un istante che Santa Sofia fosse sorretta da un organismo così complesso di pilastri — ipotesi poco accettabile sul principio dell' XI secolo — a qual funzione possono aver servito le colonne trasportate nell' abside? Gli interrogativi, come si vede, si inseguono con poco giovamento.

Per tenerci ai dati più certi appare invece da questi rimaneggiamenti che ci troviamo di fronte a un' opera sicuramente posteriore a quella fabbrica primitiva di cui abbiamo tentato di identificare il principio e la fine: e cioè, l' abside e la facciata.

Volendo ora localizzare, nella cronologia e nello stile, questa più antica chiesa della quale abbiamo pur raccolto svariati e certi elementi, chiediamo finalmente se, come si fantasticò, essa risalga all' epoca carolingia, o non piut=

Fig. 34
Chiesa di S. Sofia in Padova
Pilastri interni

tosto a quel secolo dopo il Mille che fu di rinascita per l'arte italiana.

Abbiamo esempi, e sufficienti, nei domini dell'architettura romanica ve=neta, per decidere in favore di questa ultima affermazione. Il San Marco di Venezia, il San Donato di Murano, le rovine del Duomo di Jesolo, il Cam=panile di Caorle, il Battistero di Con=cordia, sono i monumenti che ci re=stano di questo periodo di attività: dal 1042, anno in cui Giovanni di Regim=perto innalza il Battistero di Concor=dia Sagittaria (12) al 1140 nel quale si compie la rifabbrica del San Donato (13).

Le nicchie scavate nell'interno

della nostra abside ridanno il motivo che è peculiare dell'atrio di San Marco, dell' atrio del Duomo di Aquileia, del Battistero di Concordia ([14]); motivo che, attraverso Venezia, veniva dall' Oriente. Nicchie esterne ravvisiamo in molte chiese bizantine. Più raro invece è il partito di nicchie che adorna, — è la parola, poichè non sappiamo precisarne la destinazione liturgica — l' interno del coro. Si ritrova nella Edime Kapu (Ke=feli=Mesghi) ([15]) del IX secolo a Costan=tinopoli, con quattro nicchie a radi in=tervalli; e più spiccato ancora nel così detto Convento Bianco (Dei=el=Abiad) nell' Alto Egitto ([16]), dove la pianta è pressochè identica a quella di Santa Sofia.

Molti altri particolari richiamano dappresso quelle architetture venete e, segnatamente, il San Donato, a propo=sito del quale giova osservare una iden=tità fra il profilo delle nicchie esterne laterali dell' abside e quello del secondo ordine nell' abside esterna di Santa Sofia (fig. 35). Ci sembra questa iden=tità confermare la supposizione che questa galleria sia un' aggiunta poste=riore ai due primi piani esterni dell' ab=side: destinata a cingere il catino più antico, e, più che a bilanciare la spinta, a corroborare col proprio peso la struttura sottostante, secondo un prin=cipio che sarà più tardi famigliare all'ar=chitettura ogivale.

Ritornano nel S. Donato all'esterno e all'interno le cornici dentate a sega, i fregi dei dentelli, la disposizione dei mattoni a spinapesce. Se possono sor=prendere queste coincidenze di una chiesa, che appartiene sicuramente alla prima metà del secolo XII, con le parti più antiche di Santa Sofia, e attestano una straordinaria vitalità di certe forme architettoniche, non devono sorpren=dere le coincidenze che si avverano con talune parti della chiesa padovana che siamo indotti a credere posteriori a quelle che riteniamo le più antiche.

Così, ad esempio, la parte supe=riore della facciata, e le ali della me=desima, dove le lunghe lesene a doppia risega richiamano direttamente al San Marco, al San Donato, al Duomo di Jesolo. Queste ali (e accenniamo spe=cialmente a quella di destra, quella di sinistra essendo in gran parte rifatta da poco più di un secolo) e la parte superiore della facciata presentano nei punti scoperti dall' intonaco una mura=tura che è diversa da quella della parte centrale e inferiore, già in precedenza trattata, e si devono chiamare più tarde. Non era certamente sprovvista l' antica facciata di due ali, che, ac=compagnando, come nel San Donato di Murano e in molte altre chiese romaniche dell' Italia Settentrionale, gli spioventi del tetto, attestassero la pre=senza delle navate laterali. Ma con la facciata del San Donato di Murano ap=punto presenta analogie tutta la fac=ciata di Santa Sofia: le proporzioni della parte centrale (e probabilmente, se c' era, la biforetta in alto), le larghe lesene a doppia risega sulle ali e in=fine, quel che più conta, la sintesi ar=chitettonica sorta, quà e là, dalle ne=cessità di un medesimo spirito.

Ora, avendo, come più innanzi ve=dremo, la più antica chiesa subìto co=spicui restauri a datare dal 1123, altro

non resta che ammettere un rimaneggiamento delle ali e della parte superiore avvenuto appunto nel sec. XII, sulla traccia di una precedente architettura. Questa, in effetto, non dovette essere necessariamente molto diversa da quella che seguì e informò di sè i già notati rifacimenti della chiesa. Molti motivi potevan sussistere ancora, come è provato dalle ali della facciata: le quali, posteriori quanto alla costruzione, sono pur tuttavia legate in unità stilistica alla parte centrale, come prova la somiglianza vivissima con la facciata del San Donato e la coesistenza, nel repertorio dell'architettura romanica veneta dall' XI al XII secolo, dei motivi trovati nelle ali e, putacaso, nell' abside della nostra chiesa. Così per fare ancora un esempio, nei resti del Duomo di Jesolo si trovano, insieme alle già notate lesene a doppia risega, delle nicchie molto simili a quelle di Santa Sofia.

Ancora: il fregio a zig-zag lungo il fianco settentrionale della nave maggiore, e le finestre aperte in fila nel fianco meridionale della stessa, sono chiari accenni allo stile romanico veneto; se pure non ci è al presente chiaro in qual modo l' organismo della navata maggiore potesse offrire un qualsiasi collegamento logico ed estetico con la calotta della grande abside. Infine una ingente quantità di frammenti di abachi si trova disseminata per la chiesa, e sono simili in tutto — nel fregio una volta niellato, e nel profilo — a quelli che coronano i capitelli nell' interno del San Donato e che si ritrovano anche in San Marco. Furono questi abachi pensati per la chiesa dell' XI secolo e se ne vedono tuttora i resti sfruttati poco abilmente a coronamento dei pilastri più tardi, o appartengono alle chiesa del 1123? Sembra più probabile la prima ipotesi, ma per confermarla bisognerà attendere finchè non si procederà a qualche attentissimo assaggio; dappoichè l' esame del terzo pilastro a destra, dove l' abaco anzichè interrompersi bruscamente gira intorno al pilastro, quasi ci rivela un abaco creato espressamente per quella funzione architettonica. Due altri frammenti di abaco, assai più ricchi, con foglie di acanto spinose, rilevate con secca plasticità prettamente bizantina, si trovano nella nostra chiesa sulla quarta coppia di pilastri. È il fregio che vediamo usato anche in San Donato, e ricorre nella chiesa Marciana a segnare il nascimento degli archi (o volte a botte) che separano cupola da cupola. Reliquie, come appare, certissime della prima chiesa.

Già accennammo a quei quattro primi pilastri dell' interno, che possiamo con qualche probabilità credere dell' XI secolo. Posteriori invece, senza ombra di dubbio, si devono ritenere le due colonne che, uniche, a metà della seconda campata (gotica) interrompono la monotonia dei pilastri; di assai tarda forma bizantina l' una, arieggiante certe forme del V secolo a Costantinopoli e nell' Africa Settentrionale (fig. 36), l' altra invece dugentesca e gotica (fig. 37). Con esse si accompagnano anche i susseguenti pilastri; i quali, a quanto risulta da un assaggio praticato nel 1908, non

contengono affatto colonne e appaiono pensati e voluti, intorno al 1123, tali quali ora (con qualche ritocco) li ve= diamo. Di questi pilastri, procedendo

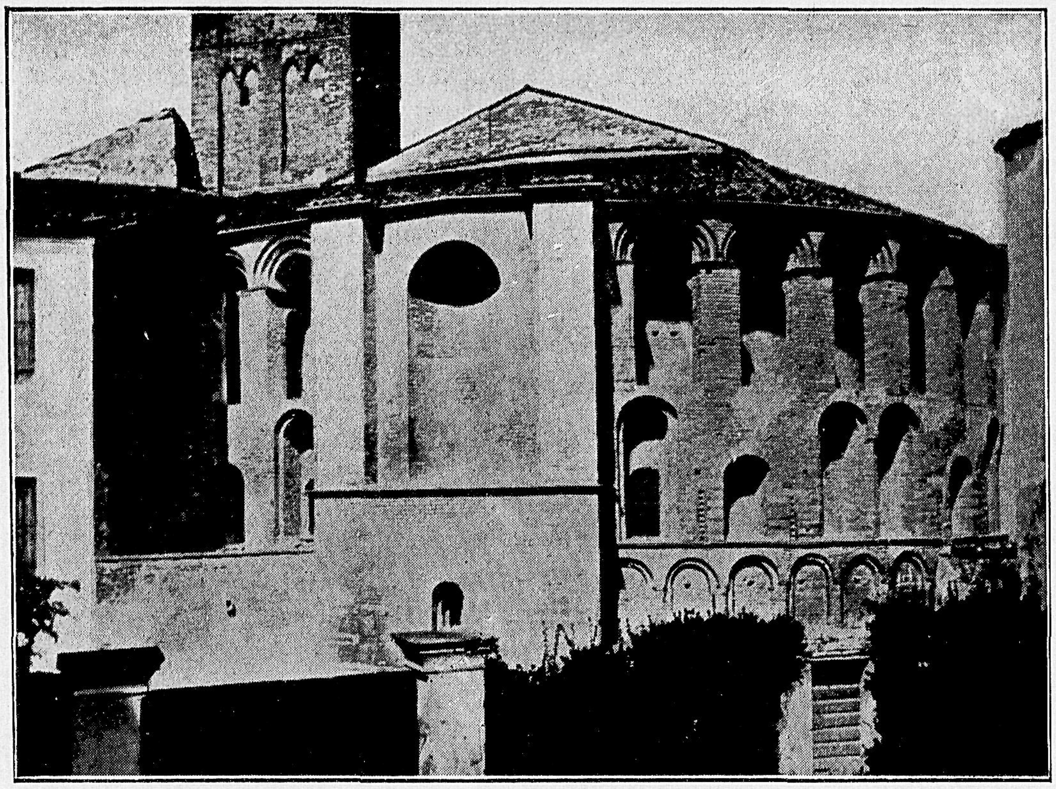


Fig. 35
Chiesa di S. Sofia in Padova
Abside esterna; ordini superiori dei nicchioni

verso l'abside, troviamo ancora non meno di cinque coppie, fino ad incon= trare quei piloni che, come dicemmo, sostengono la calotta già ruinante del= l'abside esterna. Ora, l'altezza degli archi che congiungono questi pilastroni intorno al presbiterio è la stessa all'in= circa degli archi che separano le navi della chiesa.

Anche più positivi risultati, atti a discernere l'una dall'altra le due epo= che (metà dell'XI secolo; primo quarto del XII) che ci industriamo di indivi= duare, dà l'esame della parete destra, cioè meridionale, della navata mag= giore. Questa parete scoperta da into= naci, si può con più agio e fortuna osservare nella parte superiore all'al= tezza delle antiche finestre (fig. 38). Ap= pare evidente da questo lato il trasmu= tarsi dell'architettura col procedere del tempo: le finestre, ora in= servibili, che si trovano comprese tra l'antica co= pertura a cavalletto e la più recente volta a cro= ciera, ne danno la prova.

Di queste monofore infatti che si trovano tutte, come nel San Do= nato di Murano, sulla pa= rete destra della navata maggiore, essendo ambe= due le chiese con la fronte rivolta verso oc= cidente, è da notarsi che mentre le tre prime a partire dalla facciata hanno una forma a dop= pia strombatura e doppia centina, le due seguenti ne presentano un'altra a strombo triplo con due archi centinati e una piccola trave sulla riquadratura che dà sull'in= terno della chiesa. L'ultima finestra, la sesta, a ridosso del campanile, è di fat= tura molto più tarda, coeva al campa= nile stesso.

L'esame delle muratura dà invece risultati meno soddisfacenti. Non rie= sce di sorprendere un distacco tra la terza e la quarta finestra; e lo stesso materiale laterizio appare di pochissi= mo diverso. Mattoni più gialli e più grossi quelli dell'epoca più recente. Di cottura meno uniforme, nella qua= lità e nella dimensione, quelli del= l'opera più antica, verso la facciata.

Invece, a comprovare la pertinenza al 1123 di quelle finestre a triplo strombo, stanno le tracce di pitture che si rinvengono qua e là in quella parte della chiesa: affreschi di decorazioni e di figure. Ora appunto queste decorazioni a rozzi fiorami romanici accompagnano e seguono nel suo andamento lo strombo della quinta monofora, che appartiene, come si è detto, alle due più recenti. E di fronte decorano un buon tratto del muro che, non presentando distacchi di sorta, deve ritenersi opera di Sinibaldo anche per il colore giallastro della muratura, ben visibile esternamente (17).

***

Il pittore che decorò la chiesa sui fianchi, è lo stesso che sull' arco trionfale del tempio più recente, innestato a forza entro e sotto l' antica calotta, figurò, in termini molto alti di stile, l' *Annunziazione*. Di questa pittura, ignota tuttora agli studiosi di arte medioevale, ci è grato trattare qui e rilevarne il momento stilistico di capitale importanza anche per l' architettura della nostra chiesa.

L' angelo, eretto e fermo sul terreno, ha divaricate le vastissime ali in modo da occupare tutto lo spazio (fig. 39); si prolunga la sinistra orizzontalmente e la destra, scendendo diritta, accentua la stabilità della persona lunghissima. La mano, che recava il giglio scomparso ma presente ancora nello spolvero, e la manica, gonfiano la figura di un ritmo che indica un inoltrare lentissimo. La destra annunciante rientra nell' ala, spiegata così distesamente in avanti a preludere l' arrivo, e non turba l' armonia prefissa. Nel volto impastato dei due unici colori usati nell' affresco, il rosso e il verde, sotto la rossa chio-

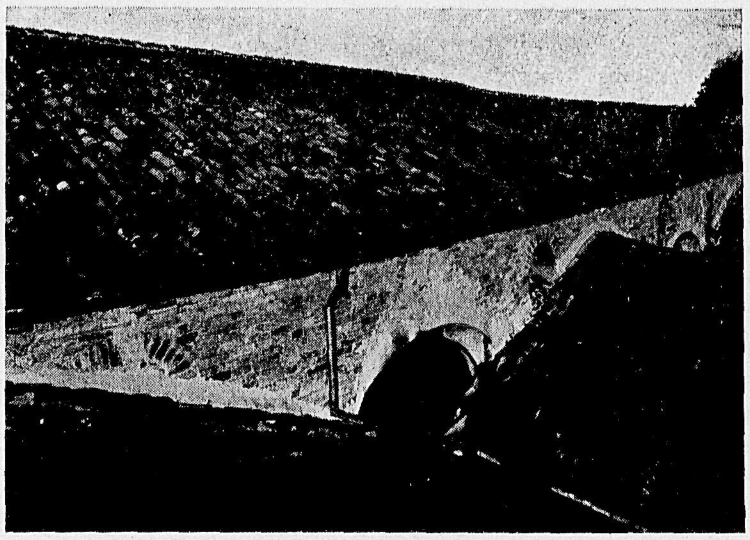


Fig. 36
Chiesa di S. Sofia in Padova
Traccie di antiche monofore
(fianco medirionale)

ma, si dilatano gli occhi grandissimi, il naso si profila, sottile e lungo, segno chiaro di nobiltà bizantina. A riempire lo spazio restante, appena intravvisti, alcuni alberetti o cespugli con le chiome compatte e rotonde.

Dall' altra parte, dove attendeva la Vergine intenta a filare la porpora, non resta che un frammento del paesaggio: alberi e case, in alternazione fantastica, nelle tinte verdine e rosee, svariano cangianti, con tocchi di giallo (fig. 40). L' affresco è ricinto da un semplice fregio a triangoli, e da una parte e dall' altra è riportato in belle capitali il saluto angelico, deformato nel testo dal pittore illetterato.

L' evidenza dei caratteri dell' affresco assai deperito, dipinto su fragile intonaco, in molti punti ridotto a superficie farinosa che si solleva e si

stacca, ripassato a secco con grande scioltezza di pennello, porta a prima vista al secolo XI. All'arte ottoniana, ai suoi riflessi nella decorazione di San

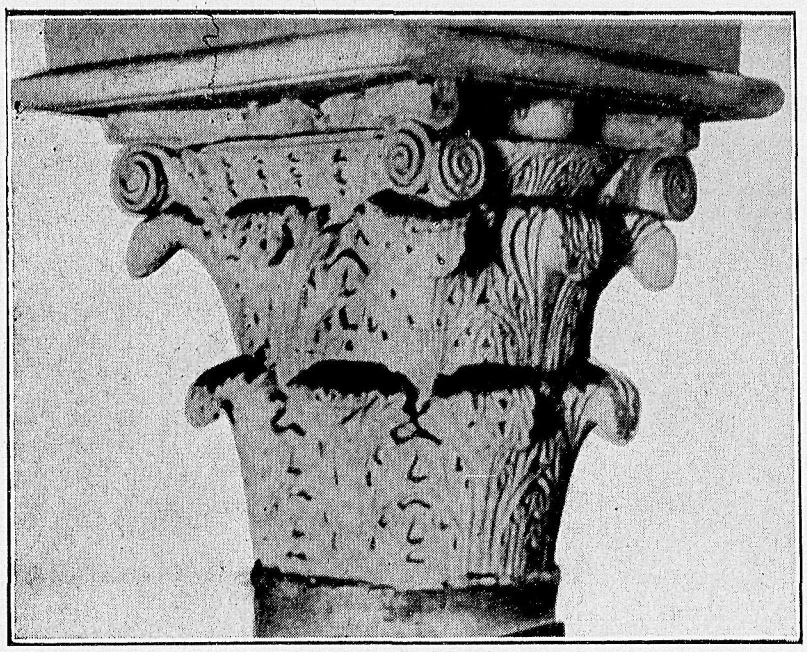


Fig. 37
Chiesa di S. Sofia in Padova
Capitello della navata centrale

Vincenzo a Galliano porta il dilatarsi dei grandi occhi dove la pupilla ha quasi smarrito la propria fermezza; e le casetorri forate da finestre centinate sono tali quali si rivedono in un codice miniato di Monaco ([18]). Anche l'esal=tazione decorativa delle grandi ali — idea non nuova, ma che colpisce per quella applicazione esemplare ai canoni inflessibili dell'architettura medioevale — si può ritrovare, per fare un esem=pio, quasi identica in un salterio in=glese del secolo XI ([19]). Infine la scrit=tura capitale è quella stessa che ve=diamo a San Vincenzo a Galliano ([20]).

Ma non tutto appare di quel tempo e non tutto si lascia ricondurre così docilmente a quello stile. L'epoca di Sinibaldo è distanziata da più di un secolo da quella di Ariberto di In=timiano, il fondatore di San Vincenzo. E infatti il lungo sottile naso dell'an=gelo non ha nulla di simile a quelli più schiacciati e più larghi che son co=muni al repertorio pittorico ottoniano, e si ritrovano anche nel San Vincenzo. Gli alberetti compatti somigliano quelli dei mosaici di Venezia. E questo con=fronto è forse decisivo, perchè, oltre a convalidarci nell'idea di un apporto più intensamente bizantino in questi affreschi e della loro soggezione a Ve=nezia, fa coincidere la data stilistica con la data dal documento, che più avanti commenteremo, di Sinibaldo.

***

Ma torniamo alla fabbrica. Abbia=mo dunque, compenetrate nella chiesa di Padova, due epoche abbastanza di=stinte. L'una, visibilmente più antica, è quella a cui va riferita l'abside, la porzione centrale e inferiore della fac=ciata, parte del muro meridionale e, forse, i quattro primi pilastri, nonchè quei tali frammenti di cui si è fatto cenno; l'altra che si giovò come si vide dei materiali dell'antica chiesa: colonne, capitelli laterizi, e alla quale vanno riferite le ali e la parte su=periore della facciata e, inoltre, una buona parte del corpo della chiesa, l'abside interna con i suoi pilastri di sostegno e il suo apparato pratico=estetico che, pur sostenendo l'abside precedente con puntelli robusti, non intende di rinunciare all'effetto, ancor vivo sugli animi, della maggior conca absidale.

Quest'ultimo argomento, lo scarso divario constatato nei materiali di co=

struzione (vedi specialmente i laterizi che possono far credere pertinente a una stessa epoca tutta la costruzione dell'abside esterna), infine il veder partecipi di un medesimo stile l'opera dell' XI secolo e quella del 1123; questi argomenti, dicevamo, ci rendono inclini a supporre come non già i secoli, ma forse appena un periodo inferiore a cento anni bastasse, per generare i rivolgimenti architettonici che si operavano in Padova nella chiesa dedicata alla Divina Sapienza.

Stabilita così in maniera, che ci pare sufficientemente sicura, l'epoca della parte più antica, appare chiaro che tutto quanto è stato scritto sull'attuale chiesa di Santa Sofia quale opera del IX e persino del VII secolo cade dal dominio della critica d'arte in quello della storia politica o ecclesiastica padovana. Poichè una chiesa certamente dovette esistere prima dell' XI secolo. Ma di quella chiesa non rimangono ora tracce sicuramente accertabili.

Ci sembra invece giunto il momento di occuparci dell'opera alla quale, per esser brevi, abbiamo congiunto il nome di Sinibaldo. Sinibaldo, Vescovo di Padova dal 1106 al 1125, in una carta, emanata il 19 febbraio del 1123 (21), constata anzitutto come *« dum circa tempus quo episcopalem susceperat consecrationem, videret ecclesiam sancte Sophye in paupertatis exuri camino, que tunc in suburbio civitatis Paduae in nove molis erigebatur fabricam »*. Per cui ritiene doveroso di aiutarla, *« et saltim de decimis sancte Marie maioris ecclesie porciunculam sibi karitative impenderet »*. Così delibera Sinibaldo che i canonici già ordinati e quelli che saranno ordinati nella chiesa di Santa Sofia *« haberent et cum integritate perciperent omnes

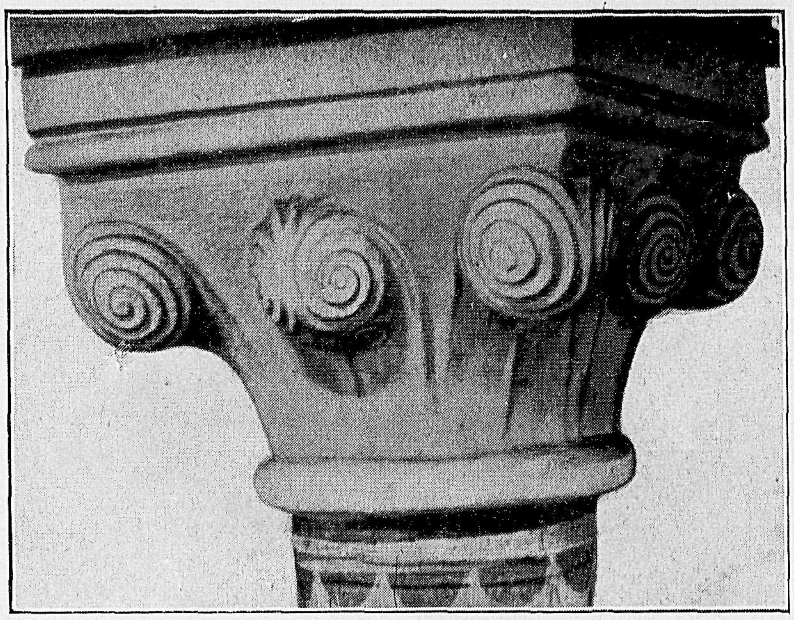


Fig. 38
Chiesa di S. Sofia in Padova
Capitello della navata centrale

decimas quas burgenses de sancta Sophya dare deberent ad canonicam sancte Marie »*. E specifica i confini entro i quali saranno percepite le decime. Decreta infine *« quatinus sancte Sophye clerici post eiusdem ecclesie consumationem et structure perfectionem infra quadriennium canonicam ducere vitam incipiant »*; la vita cioè dei regolari portuensi, fondati da Pietro Peccatore appena venti anni prima, e prediletti da Sinibaldo.

Ora, è utile soggiungere subito, un fatto abbastanza grave era avvenuto sei anni prima che Sinibaldo redigesse quella sua carta; troppo grave anzi perchè non sia lecito stupirci del silenzio che si fa di quel fatto nel documento: il terremoto del 1117. Quel terremoto che fu tra i più rovinosi di quanti toccassero all'Italia settentrio-

Fig. 39
Chiesa di S. Sofia in Padova
L' Annunciazione; affresco del sec. XI
Parte sinistra

nale. E Padova dovette risentirne non poco se, come ci è tramandato, il Duo= mo e la chiesa di Santa Giustina an= darono distrutte.

Nel documento non si fa dunque parola del terremoto. Al contrario, si parla di una rifabbrica anteriore al 1117, verso l'epoca della consacrazione episcopale di Sinibaldo, avvenuta nel 1106. E così, a chi prende il testo alla lettera, quel lavoro può ben appa= rire come il risarcimento di un danno avvenuto in lungo volgere di secoli. E la lettera di Sinibaldo sembra per= ciò contrastare alle ragioni stilistiche.

Devesi dunque credere che la chiesa eretta verso la metà del secolo XI fosse, dopo appena settant'anni, bi= sognosa di restauro? Notiamo come Sinibaldo non parla di una più antica chiesa da risarcirsi, che la vetustà avesse reso fatiscente, bensì di un nuovo edificio. Ed è quello che noi abbiamo precisamente tentato di iden= tificare come opera di Sinibaldo, in senso lato.

Fig. 40
Chiesa di S. Sofia in Padova
L'Annunciazione; affresco del sec. XI
Parte destra

Si fa quindi strada un'ipotesi; ed è la seguente. La chiesa dell'XI secolo era stata eretta con l'abside esterna tuttora esistente. Ma il partito architettonico troppo vasto per le limitate possibilità di quei maestri (si pensi ai suoi ben 22 metri di diametro) non aveva resistito con l'andare del tempo e aveva ben presto ceduto. Il terremoto potè, sopraggiungendo nel 1117, aumentarne la precarietà.

Ricordiamo a questo punto che nel 1229, un altro vescovo di Padova, Jacopo Corrado, restaurava la chiesa di Santa Maria, fondata nel 1100, quella stessa che venne più tardi assorbita nella chiesa del Santo, per persuaderci come un tempio potesse deperire anche in poco più di un secolo. Ricordiamo che il terremoto del 1117 potè danneggiare, oltre che le chiese del Duomo e di Santa Giustina, molte altre secondarie che la storia non ricorda, come questa di Santa Maria, e la nostra.

Sinibaldo dunque, e la sua opera

ci appare abbastanza chiara, puntella la grande abside minacciante rovina; mantiene parte della facciata (22); rimaneggia il corpo della chiesa; crea, quale sfondo adeguato alla navata centrale, una nuova piccola abside, sormontata dal relativo arco trionfale; collega quanto resta della facciata e di buon tratto della chiesa alla sua opera. Ci mancano, ripetiamo, gli elementi per giudicare quale fosse l'organismo della chiesa anteriore a Sinibaldo: non è infatti chiaro come si saldasse la prisca abside, che ora nel suo amplissimo giro abbraccia le tre navate, a quella chiesa anteriore di cui pure abbiamo rintracciato parte della facciata e delle pareti della nave di mezzo. Su questo punto appena un restauro potrà fare alquanta luce (23).

***

Tracciamo infine ancora un poco di storia della chiesa. Nel 1123 Sinibaldo concedeva le decime ai canonici di Santa Sofia; ma la fabbrica dovette continuare un buon pezzo. Intorno al 1145 si raccolgono ancora le decime (24). Nel 1165 circa, la chiesa non è ancora provvista della copertura e si continua la raccolta delle decime *«ad ipsam cohoperiendam»* (25). Intorno al 1175 vi lavorano architetti, o capimastri: *magistri*. Nel 1190 è continuata la raccolta delle decime per la prosecuzione dei lavori (26). E si arriva così sulle soglie del nuovo secolo, del duecento.

Lunga era stata la fatica, e meschini, s'intende, dovevano essere i benefici che venivano alla chiesa dalle decime. Così il carattere di lentezza, che informa tutta la storia della sua costruzione, ci rende spiegabile il sorgere dei confusi enigmi architettonici, dovuti a pentimenti, ritorni, ommissioni, come comporta la mancanza di un'unica mente direttiva e il prolungarsi dei lavori attraverso le generazioni, e il fervore, e l'incostanza degli uomini.

Non abbiamo accennato finora alla conformazione delle navate laterali. Come apparivano esse? L'unica parte libera da intonaco è quella esterna della navata sinistra, ma è posteriore con la sua cornice in cotto a denti di sega, che accenna alla stessa epoca del Campanile trecentesco. Le navatelle sono, come la navata centrale, ricoperte da tarde volte a crociera (27).

Ancora una parola sulle volte a crociera che scavalcano la navata centrale. La prima di esse reca nella chiave dell'arco lo stemma dei Malsperoni. Ora, i Malsperoni degli Alvarotti, antenati di Sperone Speroni, erano nella seconda metà del Trecento parrocchiani di Santa Sofia. Anzi, più esattamente, dopo il 1371 (28), chè prima di quell'anno non è dato di rintracciarne il ricordo. Molte invece le testimonianze del loro soggiorno dopo quell'anno nei pressi della chiesa, dove i due più celebri rappresentanti ancor oggi noti di quella famiglia, prima di Sperone Speroni, e cioè Aicardino e Alvaroto Alvaroti, giureconsulti, ebbero sepoltura (29). Le volte possono quindi attribuirsi al Trecento e con esse anche il campanile.

WART ARSLAN

Note.

(1) Ma v'è di più. Egli narra che «passando il Sig. Muratori per Padova non so bene in quale degli anni 1714, 1715, 1716 che fece il giro degli archivi d'Italia fu condotto a vedere il rovescio di quella chiesa ed a colpo d'occhio la giudicò fabbrica del secolo XI». A colpo d'occhio. Può darsi che Ludovico Antonio Muratori scendesse, con quel suo giudizio, di un grado nell'estimazione degli eruditi locali che nel «rovescio» della chiesa volevano ravvisare invece i resti di un tempio d'Apollo. (FRANCESCO DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazione sopra l'istoria ecclesiastica di Padova,* Dissert. IV, capo XXIII, pag. 67, 68).

(2) AMICO RICCI, *Storia dell'architettura in Italia,* Modena 1857, I, pag. 171. - L'osservazione viene tanti anni prima del CATTANEO (*L'Architettura in Italia dal sec. VI al Mille circa,* 1888, pag. 291) che concordò nel giudizio col Ricci. Il KINGSLEY-PORTER (*Medieval Architecture,* I, pag. 237) fa l'abside un pò più antica del resto. Anche il GLORIA (*L'Agro Patavino* ecc., Venezia 1881, pag. 21-23) guadagna la persuasione della pertinenza della facciata all'abside esterna dopo uno scavo che dimostra come le fondamenta, dall'una e dall'altra parte, raggiungessero lo stesso livello.

(3) Così il DE DARTEIN (*Etude sur l'architecture lombarde,* Paris 1865-82 pag. 57) e il RATHGENS (*San Donato zu Murano und ähnliche venez. Bauten,* Berlino, s. d., pag. 53-54. Il TOESCA (*Storia dell'Arte,* I, pag. 386) assegna l'abside «al secolo X inoltrato o all'XI».

(4) Le nicchie esterne sono comuni a molte chiese bizantine. Per l'uso del mattone a spinapesce nelle nicchie vedi il BENOIT (*L'architecture, L'Orient,* pag. 161, fig. XII) dove si ravvisa in un monastero dell'Athots.

(5) Sulla facciata i capitelli dovettero essere in numero di quattro: i due a destra dell'osservatore sono scalpellati; i due a sinistra sono fregiati invece, l'uno da una rozza croce sopra un ornamento vegetale ondulato, l'altro da nervature vegetali.

(6) La serie incomincia a sinistra (in un locale ora adibito a sacristia) con un capitello rozzamente decorato con foglie d'acanto, dove forse è da rintracciarsi un'ispirazione antica; questo capitello non sovrasta alcuna semicolonna, ma segna semplicemente l'inizio delle nicchie; un secondo che sovrasta la prima semicolonnina divisoria è formato di foglie stilizzate, segnate di rozze nervature; queste foglie si incontrano agli angoli e terminano in caulicoli. Il terzo capitello è fregiato da una croce a braccia quasi uguali, fiancheggiato da due filamenti; dal basso spuntano rozze foglie. Il quarto capitello è coperto. Il quinto esprime rozzamente due uccelli che bevono in un vaso, accompagnati dai soliti rudimentali ornamenti vegetali. Il sesto, tra i più interessanti, offre un quadrupede (un cavallo?), nell'atto di impennarsi. Il settimo è uguale al terzo, salvo che i caulicoli invece di rivolgersi all'esterno, si volgono all'interno, con evidente volontà di variare. L'ottavo è simile al secondo, e solo un pò più complesso. Quello infine che fiancheggia la nicchia centrale dell'abside, prolungata in avanti, è piatto, e non sovrasta a una colonna, ma fiancheggia l'antico ingresso del nicchione.

Nel nicchione infine se ne vedono quattro. Due sono situati al nascimento dell'arco da cui ha inizio la concavità della nicchia e rappresentano il solito cavallo che s'impenna e un uccello. Di essi è visibile soltanto però il lato verso l'interno della nicchia, non quello, coperto, che guarda verso la chiesa; e altri due, più bassi e sulla stessa linea, che stanno al nascimento dell'arco delle due nicchiette laterali, fregiati dei soliti ornamenti vegetali. E' notevole come questi due ultimi capitelli sieno alla stessa altezza di quelli posti sulle semicolonnine divisorie.

Oltre il nicchione, il primo capitello della solita serie serve di stipite e reca i consueti ornati stilizzati, il secondo capitello è crocesegnato con ornati, il terzo è murato sotto una scala, il quarto si trova segregato in un ripostiglio, il quinto e il sesto recano le solite forme vegetali, il settimo trovasi in un locale sotto il campanile.

Similissimi a questi di Santa Sofia e anzi, credo, tra i più prossimi, quelli della chiesa di Cruas nell'Ardèche, del XII secolo (vedi: BAUM, *Romanische Baukunst in Frankreich,* 1910), pag. 63.

(7) MOTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien,* Jena 1884, pag. 240. La chiesa subì un restauro nel 1852, che rifece il tetto, alterò in parte e intonacò la facciata, rifece guastandola la grande nicchia esterna dell'abside esterna. Furono allora aperte le due finestre rettangolari della facciata e si distrusse un fregio del lato settentrionale della navata mediana, in continuazione di quello a triangoli (Da una lettera del Perli al conte Riva, conservata nel Museo di Padova: Ms. BP. 1009 V).

(8) Non meno infondata si rileva a un breve esame delle murature, l'opinione che la grande nicchia situata interiormente e al centro dell'abside esterna sia coeva al resto della più antica costruzione. Quell'organismo murario comprende una nicchia maggiore, il cui asse è normale a quello di due nicchie laterali; esso è chiaramente aggiunto, e quindi posteriore, all'emiciclo stesso. Infatti i due capitelli dell'emiciclo più prossimi alla grande nicchia furono coperti dalla muratura non certo di molto posteriore, a giudicare dal modo, affatto simile, di comporre il laterizio. Un pentimento adunque, o meglio ancora, una correzione e un'aggiunta.

(9) Il resto di questa cornice, e d'altre ancora, si trova a cingere vivacemente la cella del campanile trecentesco. Fregi quasi uguali si ritrovano nella facciata di San Marco, ricorrenti sulle colonne; e nell'abside di San Donato. Infine le cornici con fregi a foglie di loto contrapposte si trovano: sulle facce dei pilastri che guardano la facciata e l'abside, sul campanile, sotto il nicchione esterno dell'abside; ma quest'ultimo è forse rifatto.

(10) Non deve sorprendere il veder coesistire nel medesimo organismo tante forme rozze, come quelle dei capitelli che decorano i pilastri e le semicolonnine dell'abside esterna e della facciata, insieme con questi altri capitelli di tardo ed elegante stile bizantino. Diverse maestranze bizantine (o bizantineggianti) e indigene, possono avervi atteso, ciascuna ai propri compiti.

(11) Sul muro che chiude la vista del nicchione è un dipinto trecentesco, raffigurante la Vergine in trono tra Santi e donatore e si deve quindi supporre quella prima chiusura del muro anteriore al Trecento. Un altro dipinto del Trecento si trova sopra un pilastro di destra, e le nicchie della facciata, come si accennava, recano santi di mano giottesca.

(12) Dal manoscritto PERLI esistente nella Bibl. Universitaria di Padova: *La Chiesa di Santa Sofia; materiali;* a pag. 147, dove si cita un altro manoscritto di don PAOLO RONCATO, Preposito di Santa Sofia, scritto nel 1896, che avremo noi pure occasione di citare, Questo ultimo è conservato presso il rev. Parroco di S. Sofia.

(13) V. UGHELLI, *Italia Sacra,* V, 328.

(14) RATHGENS, cit. 9. Lo stesso autore (p. 60) dimostra ad evidenza come il materiale di costruzione sia identico in tutti questi edifizi.

(15) TOESCA, *Storia,* I, 386, n. 39.

(16) Pianta nel GURLITT cit. 907, I, 10 c.

(17) Le due finestre di Sinibaldo presentano esteriormente sopra la ghiera di mattoni dell'arco accenni a un arco preesistente più elevato, ma d'uguale diametro, poi otturato. Una delle due finestre inoltre offre un distacco tra la ghiera dell'arco esterno e quella dell'arco più piccolo susseguente; distacco che fa pensare a due muri addossati a secco.

(18) V. LEIDINGER, *Miniaturen u. Handschriften usw. V. Das Perikopenbuch Kaiser Heinrich II,* München, tav. 14.

(19) V. HERBERT, *Illuminated Manuscripts,* London, tav. XIV.

(20) CATTANEO, *L'Architettura in Italia* ecc. 1888, pag. 291.

(21) Cfr. GLORIA, *Codice Diplomatico Padovano, dal 1101 alla Pace di Costanza,* I, pag. 109, n. 134.

(22) Infatti l'appoggio deficiente del terzo pilastrone nell'abside può esser spiegato con la fretta del lavoro.

(23) Al punto di congiunzione della estremità sinistra dell'abside esterna col muro perimetrale si notano accenni a membrature architettoniche che qui è ozioso tentar di descrivere, e di cui solo un esame materialmente approfondito potrebbe chiarire la funzione e l'importanza.

(24) Da un articolo di don RIZIERI ZANOCCO nel « Bollettino Diocesano di Padova »: *Santa Sofia e i canonici in un processo del 1205,* anno IX, 1924, pagg. 524 sg., dove si tratta di un processo seguito nel 1205 a una controversia per la chiesa di S. Sofia.

(25) Un teste di quel processo, Andrea Dormiente, che ricorda *a XL annis in za,* afferma che *cum Ecclesia Sancte Sophie discoperta esset, decima fuit collecta per visimanciam illius horae ad ipsam cohoperiendam* e è ne sicuro, poichè, soggiunge, *vidi cupos* (le tegole) *qui fuerunt positi in ipsa ecclesia.* (Da carte 66 di un ms. del 1277 nell'Archivio della Curia Vescovile di Padova).

(26) La data che subito dopo troviamo nel secolo XIII è del 1240 e parla di una riedificazione, non si sa propriamente di che, fatta da un maestro Desiderio da Padova *murarius.* Vedi: SALOMONIO *Inscriptiones Urbis Patavinae,* pag. 268. *(MCCL. Ultimo Maji. Do. Pr. Gerardinus de Bononia Prior Sanctae Sophiae fecit rehaedificari = Magister Desiderius de Padua murarius fecit).* La lapide è al Museo, dove porta il n. 286.

(27) Le prime tre volte della navata di sinistra sono rifatte e formate da liste di legno. La terza di destra fu pure rifatta per collocarvi un altare. Vedi ms. PERLI pag. 148.

(28) Vedi capoverso 1316 del GLORIA, *Monumenti dell'Università di Padova,* 1888, e inoltre tomo I, 157; tomo II, 149, capoverso 1507.

(29) SALOMONIO, cit. 376.

VILLEGGIATURE PADOVANE D'ALTRI TEMPI

Pier Giovanni Grosley nei suoi *Mémoires sur l' Italie et les Italiens,* frutto di un viaggio compiuto nel 1758, scrive di essersi recato da Venezia a Padova a bordo della « peota », che quotidia=namente faceva quel percorso attra=verso la laguna e risalendo il Brenta. La popolare imbarcazione era affollata di veneziani che si recavano nelle son=tuose villeggiature sulle rive del fiume, dove erano soliti trascorrere l' estate e l' autunno. Era gente vestita uniforme=mente e modestamente di « camellotto » color musco, senza lussi di gale e di manichini a cascate di pizzo, come se ne vedevano invece sul « burchiello », imbarcazione elegante che un altro viaggiatore chiamava « il piccolo Bu=cintoro ». Ciò dimostra come il gusto del villeggiare, divenuto una moda di=spendiosa, avesse conquistato pure la piccola borghesia.

Si preferivano le ridenti rive del Brenta perchè le barche facilitavano le comunicazioni fra Venezia e la ter=raferma e perchè quelle rive erano di=venute quasi un elegante sobborgo della Dominante. Così che al Grosley quel territorio parve veramente un pa=radiso terrestre.

I padovani si riversavano piuttosto verso i colli Euganei, dove però anche il patriziato veneziano aveva beni e case di villeggiatura, o si spingevano nel fertile territorio verso le « valli » dell' Adige, meta ricercata degli appas=sionati di caccia, o nell' alta pianura che si stendeva ad occidente e a set=tentrione degli Euganei, limitata al=l' orizzonte dalla cerchia maestosa delle prealpi vicentine.

Ville se ne trovavano dappertutto; qua e là apparivano ancora i maestosi pronai del Palladio e dello Scamozzi, grandiosità architettonica continuata, con altri criteri, dal Longhena, dal Pa=gnossin, e ne sorgevano di nuove un po' dovunque: ville grandiose come quella di Strà, ideata per i Pisani da Girolamo Frigimelica, architetto patri=zio che seguiva l' esempio del procura=tore Marco Contarini, il quale nel Sei=cento aveva ampliato la sua villa pal=ladiana di Piazzola; o ville più mode=

Fig. 41
Villa Pisani (ora Nazionale)
Facciata principale

Fot. Gislon

ste, ma che nell'interno venivano ab= bellite dalla colorita fantasia dei pit= tori del tempo. E i giardini si popola= vano di statue, e ombre cupe d'alberi, viali stilizzati di bosso, di tasso, di lauri, di càrpini, si aggiravano intorno ad un chiosco, celavano un labirinto, mentre il quieto mormorio di un ru= scelletto stagnava in una peschiera prima che le acque zampillassero in una fontana o fossero guidate da ripo= sti congegni a preparar sorprese e ba= gni inattesi ai visitatori, e specialmente alle visitatrici.

* * *

Due anni di ricerche intorno alla storia delle ville del territorio vene= ziano e padovano hanno fatto rivivere ai miei occhi e a quelli di un amico e collaboratore la vita di un tempo: siamo risaliti alle intenzioni di chi co= struiva una casa di campagna, di chi la faceva sontuosamente decorare; i gusti del villeggiante si sono rispec= chiati in noi dalle vecchie carte smosse negli archivi, purtroppo in due o tre ville soltanto ritrovati dove e com'erano, chè i successivi e frequenti trapassi di proprietà hanno disperso documenti, lettere, libri di amministrazione. E non sempre dove l'archivio esisteva fu pos= sibile vincere la diffidenza del proprie= tario o dell'amministratore, talora più zelante del proprietario stesso, e che sospettava nello studioso il ricercatore di chissà quali vietati e ghiotti segreti.

Ma quale delizioso pretesto a va=

Fig. 42 *Fot. Gislon*
Villa Pisani (ora Nazionale)
Le scuderie
Stra

gabondaggi, a rievocazioni nostalgiche, e talora romantiche, questa ricerca per la storia delle ville venete! Poichè esse esse hanno un fascino tutto loro. Molte sono scomparse, moltissime si ammirano ancora: alcune abbandonate, saccheggiate, subirono trasformazioni tali che gli splendori di un tempo rivivono soltanto per il visitatore che non guarda le cose con occhio pigro; altre sono state modificate dall'iconoclastica incomprensione dei proprietari dell'Ottocento; altre ancora, le più fortunate, conservano tutto il loro splendore: rarissime quelle che appartengono oggi alla famiglia i cui progenitori le hanno volute.

Il visitatore che percorra oggi in automobile la strada da Padova a Fusina, malgrado la scomparsa di alcune ville e la decadenza di altre, può avere ancora un'idea della ridente successione di parchi fra cui si affacciano portali grandiosi, dove appaiono statue e balaustre e si nascondono le ville, quando non si presentano maestosamente al viandante, come quella di Stra. Così che la campagna veneta, dove alla rigogliosa fertilità del terreno si associano le seduzioni create dall'uomo, apparve ed appare meravigliosa a tutti i viaggiatori stranieri. L'abate Richard paragonava gli incanti del Brenta alle siriache delizie dei giardini fra Dafne e Antiochia; un altro abate, il Guidi, che si recò da Parigi a Roma nel 1773, attraversando il Veneto rimase stupito dalla quantità delle ville, e le rive del Brenta gli parvero l'incantato giardino di Alcina, per gli eleganti palazzi che

Fig. 43
Villa Pisani (ora Nazionale)
Ingresso al parco
Stra

Fig. 44 *Fot. Gislon*

Villa Giovanelli, ora Forti

Noventa Padovana

le popolavano, per gli spaziosi giardini, abbelliti da statue, da colonne, da va= ghe prospettive. Quando egli raggiunse la Mira, lo sorprese un' animazione quasi cittadina, poichè i caffè erano af= follati di gente, e una folla di patrizi si moveva sulla riva, fra un incessante passaggio di cavallerizzi, di berline e di sedioli, e sul fiume era un decorrere di imbarcazioni di ogni specie. Il Guidi non conosceva i quadri del Canaletto, e perciò tutto questo gli ricordava i deliziosi paesaggi del Teniers.

L' abate Ivanovich descrisse le me= raviglie della villa Pesaro di Preganziol, la contessa di Rosenbergh quelle della villa Querini di Altichiero, cui dedicò tutto un libro, il Goldoni cantò le de= lizie della villa Widmann di Bagnoli e della villa Baglioni:

> ...sta casa ga in campagna
> Una delizia, detta Massanzago;
> In Italia, in Germania, in Franza, in Spagna
> Forsi un luogo no gh' è più ameno e vago.

E un anonimo descriveva il giar= dino della villa Barbarigo di Valsanzi= bio, così da lasciar supporre che, ancor più che lo « scherzar vario » e il « ser= peggiare industre » delle acque nei viali e sotto le scalee di quel giardino ancor oggi ammirato, egli avesse ap= prezzato la compagnia della padrona di casa, la N. D. Caterina Barbarigo.

Ormai la vita in campagna era di= venuta la prosecuzione della vita cit= tadina; anzi le occasioni di spassi vi

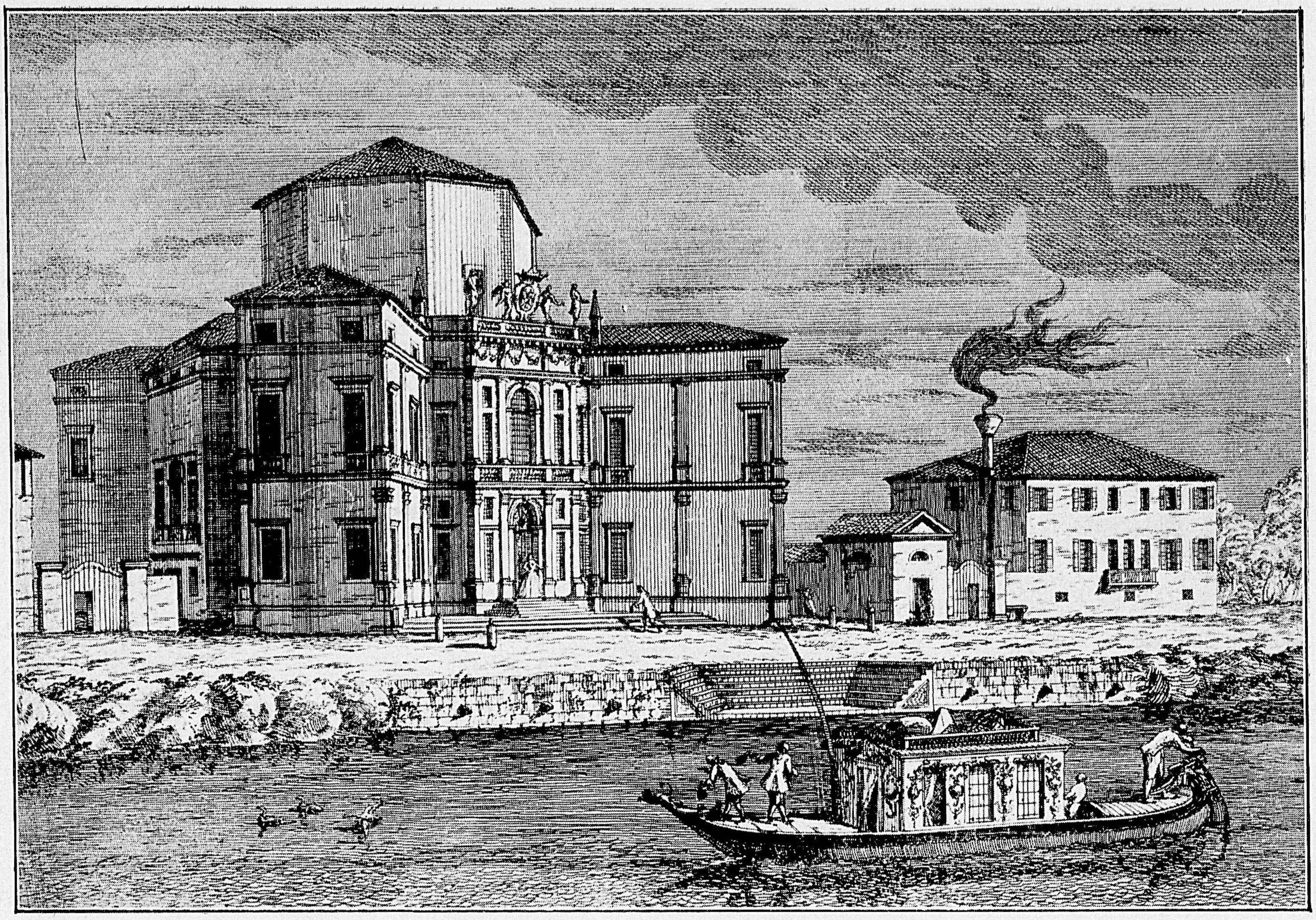


Fig. 45 — da « Delizie » del *Costa*

Villa Contarini (scomparsa)
Riviera del Brenta

erano più frequenti e cavalcate, gite in barca, accademie musicali, balli, cene, recite di commedie musicali riunivano i villeggianti e i relativi ospiti, così che spesso accadeva che gli stessi padroni di casa non conoscessero i nomi di tutte le persone che convenivano nei loro salotti. Poi c'era il gioco, e preferibilmente i giochi proibiti, che mettevano in serio pericolo gli zecchini dei cavalieri e i gioielli delle dame. I divieti del Governo avevano scarso valore nei salottini appartati delle ville. Come giocavano i padroni, giocavano i servi, i barcaioli, e presso il Brenta i « tiranti », i « rimorchianti », che di giorno prestavano servizio lungo il fiume e passavano le notti ad un tavolo di « gioco violento ». Si giocava anche nei caffè della Mira e di Noventa, e si sfidavano sfacciatamente i divieti arrischiando gli zecchini non tanto all'innocente tresette o all'ancor più innocente « coteccio », ma al sette e mezzo, che sulla fine del Settecento rimpiazzava il faraone e il « biribis ». Al tavolino da caffè, fra un commento e l'altro, fra gli spassi e i pettegolezzi sui casi della villeggiatura, si faceva un po' di quella che allora si chiamava « filosofia per le dame », applicata ai pratici e condita della malignità del secolo.

A poco a poco gli spassi della

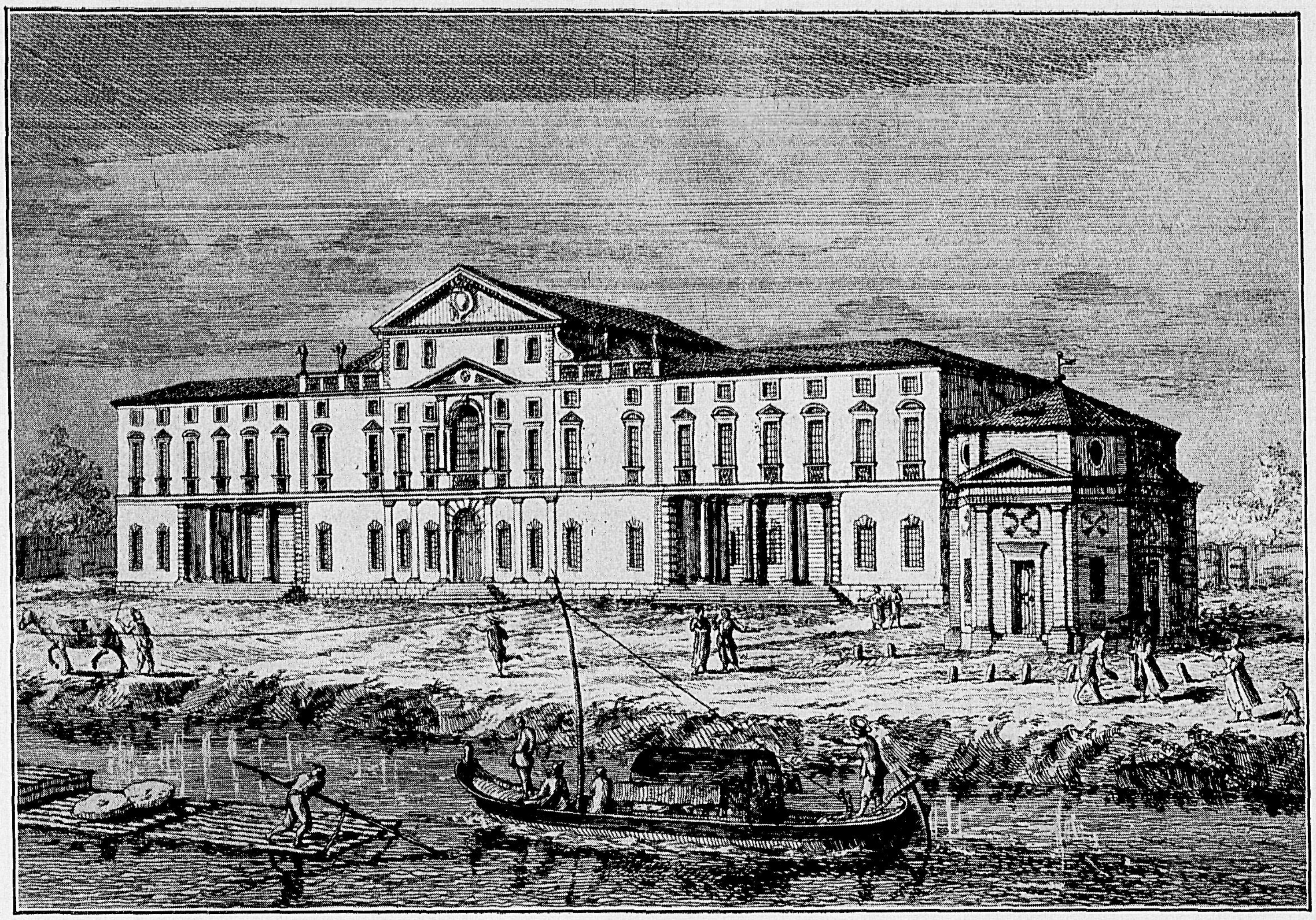


Fig. 46 — da « Delizie » del *Costa*

Villa Tron (scomparsa)
Riviera del Brenta

villa persuasero la maggior parte dei villeggianti ad unire la villeggiatura d'estate con quella d'autunno, mutando luogo di soggiorno, se, come spesso accadeva, una famiglia fosse stata fortunata proprietaria di più di una villa. E allora, per variare i passatempi, si organizzavano le rappresentazioni di commedie. Famose furono le recite nella villa del marchese Albergati a Zola presso Bologna, ma non meno seguite dal favore del pubblico quelle organizzate nella villa Widmann a Bagnoli: pochi anni or sono si poteva ancora vedere la grande sala dove si erigeva il palcoscenico, per il quale scrisse e sul quale recitò anche il Goldoni. Vi furono rappresentate commedie a soggetto su scenari tracciati dallo stesso commediografo, il quale descrisse la gaiezza dei preparativi per quelle recite, per cui, concertate le scene, si sceglievano le vesti nel ricco guardaroba dei padroni della villa, si scrivevano gli inviti e gli avvisi, e si dispensavano in piazza i biglietti « a gente d' ogni razza ». Perchè l'intervento dei contadini come spettatori era ambito dai nobili recitanti: il popolo si divertiva ed applaudiva, e quegli applausi erano certamente i più spontanei.

Ma non tutti erano in villeggiatura per divertirsi. Le severe leggi della Repubblica tenevano lontani dal

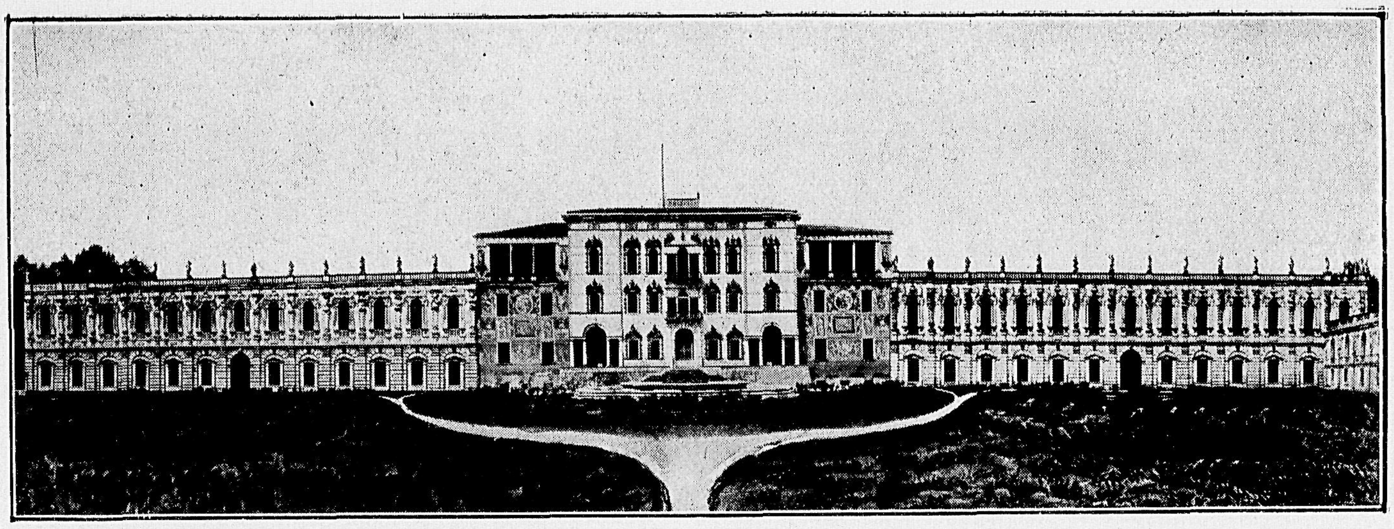


Fig. 47
Villa Contarini, ora Camerini
Facciata principale
Piazzola sul Brenta

patriziato gli ambasciatori delle potenze straniere. Quando si avvicinava l'epoca della villeggiatura essi pure si senti=vano presi dalla smania di emigrare da Venezia. Prendevano in affitto qualche villa. Le ambasciatrici fremevano: ve=devano viavai di ospiti nelle ville vi=cine, ed erano costrette ad assistere di lontano a ricevimenti, a balli, a sere=nate, insomma a tutti quegli spassi che rendevano piacevole la giornata del villeggiante. Quando non capitava loro di vedersi troncare sul più bello il rin=novo del contratto perchè al proprie=tario era stato intimato di non affittare più ad ambasciatori, oppure avevano la sorpresa di trovare alcune finestre chiuse da un riparo di legno come si trattasse di una prigione. Non si erano allarmati i Dieci perchè, avendo il Nunzio Pontificio preso in affitto una casa del N. H. Pompeo Rota a No=venta, la comunanza di un porticato poteva avvicinare i servi del Nunzio a quelli del N. H. Badoer? Qualche ambasciatrice dovette finire col rim=piangere il soggiorno di Venezia, dove almeno c'era da divertirsi anche in piazza sotto lo stuzzicante mistero della maschera.

C'era chi si rifugiava in villa con la vana speranza di sfuggire agli sguardi del «missier grande», o chi ci veniva confinato a forza per punizione: per lo più si trattava di troncare scanda=lose relazioni di giovani patrizi con dame maritate o con seducentissime «virtuose» di teatro. E tali condanne a confino erano più efficaci quando il colpevole veniva relegato in qualche villa isolata; non riuscivano sempre allo scopo le ville del Brenta dove le ten=tazioni erano tante. A meno che i Dieci, nella loro scaltra prudenza, non facessero calcolo appunto sulla com=plicità galeotta del chiaro di luna in riva al «delitioso e placido fiume», perchè un nuovo laccio distraesse il condannato da una relazione ben più scandalosa.

***

Il Goldoni, che della campagna aveva spesso apprezzato i benefici, grazie all'ospitale amicizia di famiglie patrizie, elogiava «le gran tòle, i gran spassi e le gran spese» della villeggiatura; il Lamberti esclamava: «Oh, che delizia = Xè la campagna!»; e Antonio Bergamino, modesto ma fecondo poeta, si illudeva che la pace agreste tenesse lontani da lui i paurosi fantasmi della morte. Poichè la campagna, malgrado gli spassi frequenti, recava vantaggi innegabili alla salute: lo riconoscevano, a quanto pare, anche le dame. Se alcune di esse in villa facevano sfoggio di eleganze e di vanità, trasportandovi le frivolezze cittadine, altre dalla campagna attingevano nuove cognizioni. La procuratessa Mocenigo nella sua villa sul Brenta si dedicava agli studi di anatomia, così che Gasparo Gozzi ironicamente osservava che agli ospiti di lei, fra tanto dissertare di muscoli e di tendini, sembrava di essere scorticati vivi. E lo stesso Gozzi si era addormentato qualche sera mentre il saggio Marco Foscarini intratteneva gli ospiti di letteratura, di industrie, di problemi economici.

Fot. Scarabello

Fig. 48
Villa Contarini, ora Camerini
Sala delle audizioni
Piazzola sul Brenta

Angelo Querini, calmate le irrequietezze giovanili, si era ritirato in Altichiero presso Padova. Non c'era persona nota nelle lettere o nelle scienze, o principe, o donna reputata per intelligenza e coltura, che, trovandosi a Padova, non si recasse ad Altichiero. Il fabbricato della villa non era vasto nè sontuoso, ma la intelligente cura del padrone di casa vi aveva adunato bronzi e marmi pregiati, e raccolte di libri, di storia naturale, ricordi di viaggio. Intorno si stendeva quello che qualcuno definì un «giardino filosofico», tutto aiòle e viali e boschetti, dov'erano celati busti, statue, chioschi. Certo che là si spuntavano le maldicenze, e un ospite incolto e frivolo rischiava di fare cattiva figura nella società di alti spiriti che circondava il Querini, dove si dissertava di poesia

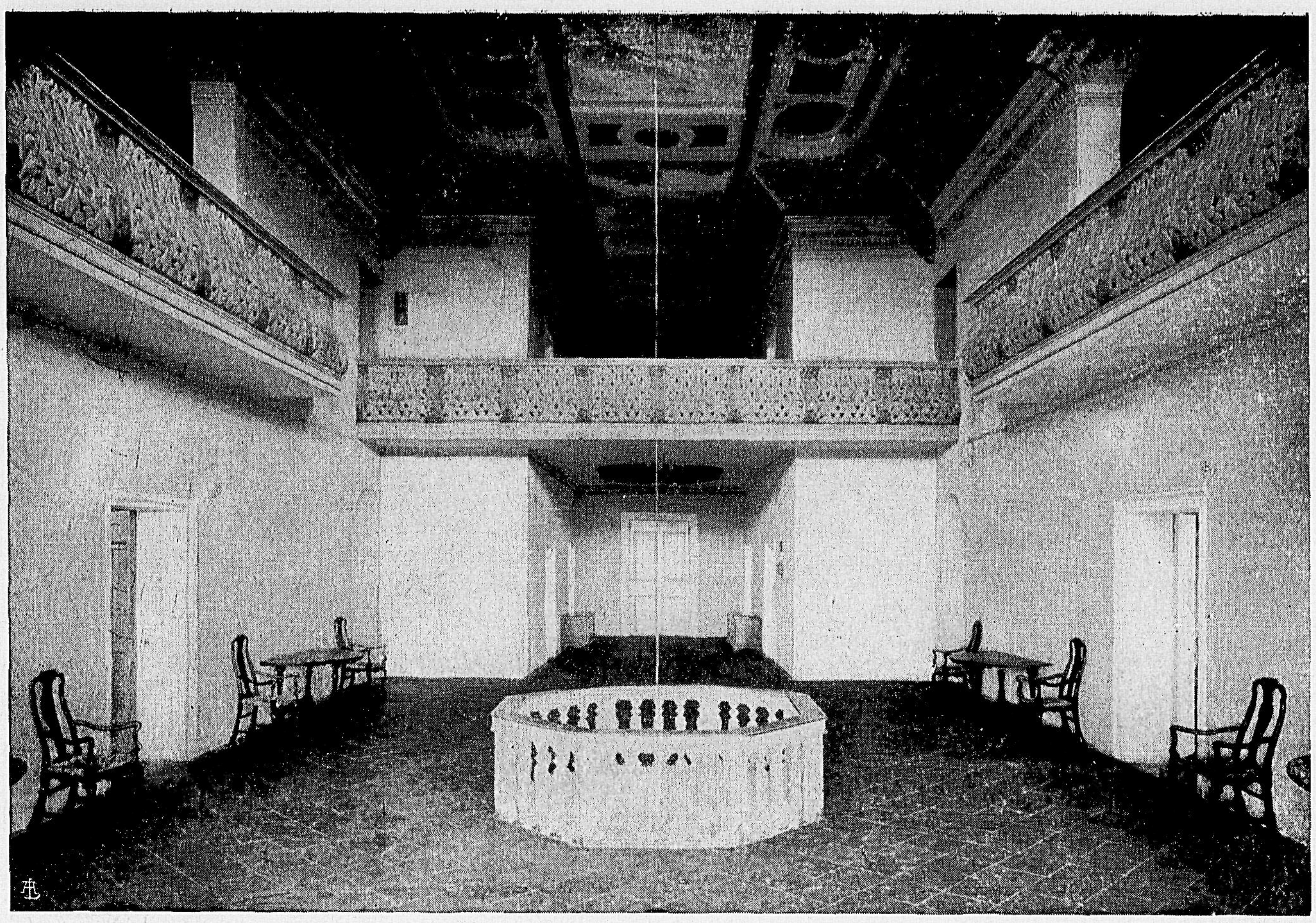


Fig. 49 *Fot. Scarabello*

Villa Contarini, ora Camerini
Sala della Chitarra
Piazzola sul Brenta

latina, di filosofi greci, di botanica o di agricoltura. Le dame non erano escluse — tutt' altro! — ma erano anch' esse degne della società che si raccoglieva ad Altichiero. Assidua specialmente la contessa di Rosenbergh, che nell' ospi= tale filosofica serenità della villa Que= rini aveva dimenticato pur essa un' av= venturosa giovinezza. L' avventuriera, che poteva finalmente vantare un an= tico blasone, si era fatta, come molte grandi peccatrici, maestra di morale. A Padova essa pontificava in un salotto frequentato da professori e da scrittori, nella casa che essa abitava, il palazzo Zorzi già Soranzo, sulla riviera S. Be= nedetto, un tempo dimora di un bel tipo di dama bizzarra e di eccentrica avventuriera, la marchesa Spinola, di cui era divenuto amante..... per forza il celebre musico padovano Gasparo Pacchiarotti.

***

Nelle ville padovane e veneziane tutto era signorilmente splendido, an= che quanto era meno necessario: in due ville si conservano delle slitte in= tagliate, con figure di sirene e dorature, e questo per il caso che fosse occorso servirsene se nel più avanzato autunno fosse caduta la neve o fossero agghiac= ciate le strade. Altrove esiste una ca= ratteristica giostra, collocata in una grande stanza dedicata ai giochi dei bimbi. Uno sfarzo di buon gusto ador= nava mille piccole futilità, oggetti pre= ziosi .per i raccoglitori di oggi.

Ma ciò che dà splendore e nello stesso tempo calda intimità a queste ville è il gusto della decorazione delle pareti. Alcune conservano il fasto degli affrescatori del Cinquecento, del Veronese, dello Zelotti, del Fasolo; in altre il Settecento ha tutto elegantemente rinnovato. Splende in alcune, e specialmente nei soffitti, l'ariosa fantasia di Giambattista Tiepolo; in altre la scuola tiepolesca ha lasciato la testimonianza di un'epoca in cui il genio degli artisti si completava con la genialità degli artefici minori; fabbri, cesellatori, doratori, stuccatori, fabbricatori di ceramiche, di specchi, «marangoni da noghèra, da soase, da remessi», laccatori andavano a gara nel foggiare sagome eleganti, armonie di linee e di colori.

Nelle sale dove la fantasia dei pittori a fresco ha raffigurato vaste scene mitologiche o storiche, paesaggi e prospettive, riquadrandole con varietà di volute nelle cornici di veri o finti stucchi, sino ai voli di putti, alle allegorie, ai trionfi dei soffitti, vien fatto di pensare ancora una volta come sia stato calunniato il secolo che vide sì il mal vezzo dei cicisbei, l'empietà degli abati, la fortuna degli avventurieri, la corruzione di troppe dame, ma dove tutto non era corrotto se nell'amore per le lettere c'era una salutare febbre di sapere, e in quello per le arti belle c'era la dimostrazione più evidente di un intelligente mecenatismo. Si dirà: furono geniali Goldoni e Tiepolo. Ma si dimentica che il genio dei poeti e degli artisti quasi sempre si schiude quando una società è preparata ad accogliere i frutti del genio.

BRUNO BRUNELLI

CARLO GOZZI E LE SUE GITE A PADOVA

Nel mondo della critica le formule sono nefaste, specialmente se hanno la ventura di appartenere, o di essere attribuite ad uomini grandi. Colpiscono, ed anche se fossero state buttate là senza darvi peso, sono azzeccate, e lanciate ai quattro venti con tutte le tube della fama, così che per un pezzo non c'è più mezzo da salvarsene.

Il fatto è che ci lasciamo sempre dominare alquanto dal principio d'autorità magari ridendoci su; o che troviamo naturalmente più facile pensare con la testa degli altri, che con la nostra; vale a dire che preferiamo il non pensare, al pensare. Bastò che il Manzoni formulasse sul Prati il giudizio dei *fiori* e del *fieno,* perchè i pappagalli d'Italia ci ammannissero questo manicaretto in tutte le salse, e ci obbligassero a trovarlo buono, senza leggere il Prati; bastò che l'Alfieri pronunciasse quella tiritera sui secoli della nostra letteratura allineati sull'attenti, perchè tutte le cattedre la ricantassero in una concordia esasperante, tanto che molt'acqua dovette passare sotto i ponti, perchè ci avvedessimo che tutti possono esser giuocati da brutti quarti d'ora. E via così. Tardi abbiamo capito che in fatto di storia, il meglio che ci resta è di indagarla senza preconcetti, e, possibilmente, di fissarla com'è, anche se non risponde ai nostri gusti ed alle nostre speranze.

Solo per questa via potemmo intendere — contro il pregiudizio del Rinascimento — quale affermazione di vita nuova, possente, prodigiosa sia stato il *barbaro* medioevo, o quale spasimo di rinnovamento veramente futurista abbia torturate la fantasia creatrice e la coscienza scientifica del *secolo della decadenza* per liberarsi da un classicismo divenuto trito, gelido, esteriore e dalla tirannia di principii superati per sempre; quale crogiuolo di passato e d'avvenire sia stato il settecento, non soltanto nel periodo novatore che segue la pace d'Aquisgrana, vigilia d'eventi culminanti nella dialettica della storia, ma anche in quello della reazione arcadica agli eccessi del *barocco.* Così che l'attuale rifiorire degli studi sul

settecento non risponde ad una infatuazione di moda, nè segna o contrassegna — confortiamoci pure — un periodo di mondana raffinatezza, vale a dire di civiltà di tramonto, ma il legittimo fascino che avvince i nostri intelletti ad un'età che reca tanti germi spirituali della nostra, ed un travaglio profondo dell'anima particolarmente italiana, che solo ora ci appare in una serie infinita di rivelazioni più o meno inattese.

Prima, eravamo passati via senza coglierle. Quasi che tutto il settecento si fosse potuto compendiare nelle galanterie degli abatini azzimati e de' cavalieri serventi, nei belletti e nelle trine delle belle dame, o nelle grazie de' loro minuetti. Come se il Parini, il Goldoni e l'Alfieri, variamente pigliandosela con questo mondo fatuo di parata, che nelle illusioni si sfaceva incosciente, non ci avessero già mostrato tutto un altro mondo, che si veniva costruendo sulle rovine del primo, recando già il profilo e l'impronta della nuova età. Ma anche il Parini, il Goldoni e l'Alfieri non lumeggiano che taluni aspetti del poliedrico settecento; esso comincia col Vico, e tra gli Arcadi stessi ci lascia trovare un letterato come il Gravina, un erudito come il Muratori, un poeta come il Metastasio. E con loro o accanto a loro, prima o poi, vediamo dei critici disparatissimi, ma significativi tutti, perciò tutt'altro che trascurabili, come il Bettinelli, il Cesarotti, il Baretti e Gaspare Gozzi. E anche scienziati e viaggiatori notevolissimi, e uomini di stato e diplomatici perspicaci quant'altri mai, e avventurieri originalissimi ed assai ben quotati — nonostante tutto — dagli uomini più in vista in Italia ed in Europa.

E di fronte agli Enciclopedisti francesi, ecco scrittori di scienze giuridiche, sociali ed economiche, non meno importanti per l'originalità di vedute che per quel sano equilibrio latino, ch'è come l'impronta inconfondibile e assolutamente nostra della nobiltà della stirpe. Così che essa ci spiega anche il substrato indistruttibilmente classico del nostro pensiero e della nostra arte, nei momenti che piú sembrerebbero allontanarsi da ogni tradizione classica. E sono del settecento Benedetto Marcello e Giambattista Tiepolo, che, innalzandosi dalle tragedie e dalle miserie del mondo e della patria, segnano nei campi sconfinati dello spirito nuovi orizzonti e nuove mete; e mille e mille altri, che, per le vie più diverse e lontane, tutti, infine, direttamente o indirettamente si arrovellano — è questo che più ci sorprende — in problemi che sono anche nostri, si affaticano in lotte e difficoltà, grandi e piccine, che saran poi nostre. Quelli stessi che sembrano più strani e più strambi, dicano bene o male di Dante, precorrano il nuovo classicismo o il romanticismo, stiano per la Crusca o contro la Crusca, in fondo in fondo si logorano nella fucina del pensiero italico, che plasmerà la nuova effige della patria, e la imporrà più tardi all'ammirazione del mondo, maestra e donna ancora del viver civile.

È già in questi uomini, che pre-

vengono ed accompagnano la Rivoluzione francese, la coscienza, per quanto imprecisa, d'una nuova missione da compiere, e, con essa, la spregiudicatezza della critica, la violenza aperta o mal celata della polemica, il bisogno materiale e morale dell'espansione, lo sforzo di rinnovarsi a qualunque costo, di giungere al fine con qualunque mezzo; così che dalla loro stessa apparente contraddittoria anarchia possiamo scorgere il metallo nuovo, che si va fondendo e preparando per le battaglie future. Ed anche quelle dame che sembrano non pensare che alle frivolezze de' loro salotti e de' loro festini, od alle arcane voluttà delle loro alcove, e che troppo frettolosamente poterono essere malgiudicate, si rivelano spesso, all'indagine più diligente ed attenta, in aspetti nuovi; capaci cioè di generosi pensieri e di forti propositi, adorne non solo di bellezza, ma anche di vivace intelletto e di soda cultura, e tali da rendersi sempre adorabili, anche, e specialmente, nella loro impotenza a sottrarsi alla nemesi storica.

Ma anche tra quelli che, non emergendo tra i primi o i più appariscenti, appunto per questo furono in tutto o in parte trascurati finora, troviamo non pochi, se noi li avviciniamo, che destano il nostro interesse più vivo: Carlo Gozzi è tra loro (fig. 50).

***

In quel secolo ch'è tutto un necessario affiorare di contraddizioni, di antitesi e di paradossi, il Gozzi passò, e forse si credette, un reazionario così nelle lettere come nella politica; ed era, spesso, più innanzi di chi si considerava all'avanguardia. Tutti lo conoscono quasi esclusivamente per la sua avversione al Goldoni, che, detta o pensata così nuda e cruda, lo può presentare in un aspetto tutt'altro che simpatico; ma chi si faccia a scrutarlo meglio, lo scopre assai diverso, anche nelle sue stranezze e nella sua ipocondria. Lo vede, come di sorpresa, nella sua spiccata, caratteristica personalità, complessa, ma vera.

Non presteremo fede ad occhi chiusi alle sue *Memorie,* ma esse costituiscono un documento capitale per la conoscenza della sua anima, una volta corrette e integrate da documenti e dalle altre opere sue. E sono intanto tra i pochi libri antiaccademici della nostra letteratura, e da collocarsi, per efficacia descrittiva e rappresentativa, nonostanti le non infrequenti, stucchevoli ripetizioni e prolissità, tra quelle del Cellini e dell'Alfieri. Se consideriamo poi che nessun secolo ebbe mai tante *Memorie* autobiografiche, e tanti epistolari quasi *ad posteros* più che ai rispettivi corrispondenti, dai quali innumerevoli altre sorprese ci sono indubbiamente serbate, in questo egotismo, in questo prorompere dell'io vedremo anche il segno di uno dei momenti storici di più intensa creazione, nei quali cioè si preparano ed assurgono dalla massa le individualità più o meno eccezionali, che precorrono gli eventi e maturano gli umani destini.

Nelle *Memorie* il Gozzi ci dà anche un suo esplicito ritratto fisico e

Fig. 50
BEN. CORNIANI = Ritratto di Carlo Gozzi

morale. Dobbiamo pur leggere con circospezione. Ma c'è una nota che insiste in tutto il libro e che trova conferma e corrispondenza nelle altre opere, così che non ce ne possiamo gratuitamente esimere: quel riso ironico che mai si smentisce e che ci illumina sempre meglio l'arguto, aristocratico profilo, che le incisioni ci hanno pur fedelmente fissato e tramandato.

In quel riso ironico è la coerenza spirituale, il carattere inconfondibile e permanente dell'uomo e dello scrittore, pur attraverso le mille contraddizioni più o meno esteriori. Riso ironico: non dunque del pessimista che nella coscienza del *vanitas vanitatum* si accascia, nè dell'umorista che piange in fondo del pianto delle cose: sì di chi intende sentirsi superiore al tutto che passa irrimediabilmente, in quell'atteggiamento beffardo che, di fronte al comune destino, sembra trovare il soddisfacimento risolutivo nel prenderlo a gabbo. Atteggiamento che non è certo del Goldoni e neanche dell'Alfieri, ma nemmeno del Parini, a cui il Gozzi si è illuso di stare a fianco.

No. Il Goldoni e l'Alfieri, movendo da punti opposti, e con mezzi diversissimi, affiancando il popolo l'uno, infuriando l'altro contro le ultime resistenze del privilegio e delle vecchie tirannidi, s'incontrano, con o senza riluttanza, con o senza restrizioni, nella visione della società nuova, il cui avvento è affrettato dalla Rivoluzione e da Napoleone. Il Parini, sferzando dell'ultima beffa il mondo che muore, lumeggia incalzante il futuro, pur arrestandosi corrucciato e sdegnoso contro gli eccessi demogogici, che danneggiarono più questo che quello; ma se in questo sdegno il Gozzi vede l'impero della tradizione nostra più sana, che non si scuote, ed esclama: sono anch'io col Parini, egli era in ciò col Parini, com'era con l'Alfieri e persino col Goldoni, che sì aspramente e pignolescamente combatteva, solo di poco riconoscendolo superiore al Chiari. Perchè la tradizione classica, come dissi, permane in noi, nell'equilibrio del pensiero e nella disciplina della forma, sia che esplicitamente si riconosca, come dal Parini e dall'Alfieri, sia che ad insaputa o quasi si affermi nello spirito e nell'atto, come nel Goldoni,

Ma il Gozzi andrà molto più in là. È però combattendo o credendo di combattere nel Goldoni la demagogia negatrice dello spirito, colpirà senza accorgersi, con l'acidità insistente ed accecante della polemica, il vero Menandro d'Italia e scoprirà il fianco proprio lui all'esaltazione straniera di chi si illudeva di soppiantare il classicismo con le nuove correnti del pensiero e dell'arte dell'ottocento tedesco.

Ma guai a inseguire uno scrittore come portainsegna. Corriamo il rischio di perderlo avvolto nella bandiera che, volente o nolente, gli si pone in mano,

Cerchiamo dunque di cogliere anche il Gozzi, meglio che ci sia possibile, fuori delle funzioni di vessillifero del romanticismo. Che se fa del romanticismo cavalleresco, o novellistico, o fiabesco, lo fa a modo suo; e in ogni modo sentendo di non staccarsi mai dalla sana tradizione italiana e dai suoi atteggiamenti classici, palesi sempre: nel Boccaccio come nel Boiardo, nell'Ariosto come nel Pulci. Diverso da tutti è però lo spirito del Gozzi, e si ricollega piuttosto ad un poeta che ben conosce anche senza strombazzarne il nome: il Folengo. Non vi faccia velo l'aspetto austero e signorile dell'uno, di fronte a quello piuttosto sguaiato e plebeo dell'altro. All'atto pratico non ci sarà signorilità nè zelo di cruscante che lo trattengano dalla volgarità anche scurrile, nè dalla virulenza degli strali.

Ma i tempi stessi sono stranamente analoghi del Folengo e del Gozzi. Un grande ciclo storico si chiudeva con l'uno, come con l'altro; un profondo mutamento degli spiriti maturava allora come poi; e nella sua immensità non appariva che lo sfacelo del vecchio mondo di istituzioni, di fedi, di ideali, verso un domani assai nero ed incerto. E come l'uno in un frangente di tal fatta non avrà sul labbro che il sarcasmo e la beffa, ma solo in una fede rinnovellata troverà l'ultimo conforto della vita; così l'altro, col suo riso ironico e la sua faccia amara, non

scoprirà rifugio migliore di quello di una sicurezza incrollabile nei riguardi degli eterni valori dello spirito. E nella difesa ad oltranza, anche se pedantesca non di rado, di tali valori, sta appunto quella che ai contemporanei appare la sua reazione, come appare a noi la sua posizione avanzata.

Ma nelle sue *Memorie,* e nella sua *Marfisa* specialmente, noi leggiamo perfino passi non solo di ironia, ma anche di realismo folenghiano, ed intendiamo perfettamente la singolare simpatia del Gozzi anche per il Pulci e per il Burchiello, a costo di dimenticare, di volta in volta, la nobiltà della famiglia, ostentata assai volentieri, nonostante la malsicura integrità del blasone e le angustie economiche in cui doveva perpetuamente dibattersi.

Ed egli insiste su questo: di rider sempre e di far opera *faceta,* a cui il suo stesso temperamento lo portava, anche se talora perde le staffe e non sa rimanersene nella dichiarata superiorità del suo riso.

Nella *Marfisa* Marco e Matteo sono il Chiari ed il Goldoni, e Dodone lui stesso, e tra anacronismi tanto più faceti quanto più voluti, egli proietta persone e cose del suo tempo ne' tempi lontani dei cavalieri erranti. Ma non bisogna dimenticare che quei cavalieri erranti tali sono per burla, nè che il suo poema è piuttosto satirico che eroicomico, o giocoso, o di semplice parodia. Il Gozzi ride anche qui di tutto che passa inesorabilmente, per l'ardire di ridere in presenza di una grande iattura, la quale però non può spegnere nemmeno essa la luce confortevole dello spirito. Come al Folengo, guai a credergli alla lettera.

Tornando alle *Memorie,* esse non sono certo il guazzabuglio veramente caotico del *Chaos del Triperuno,* perchè procedono anzi con una esposizione fin troppo meticolosa; ma, interessantissimo documento per la storia del costume e del teatro, diventano piuttosto malfide ed equivoche nella parte, precisamente, autobiografica. Dichiara l'autore che sono *inutili* e scritte per *umiltà,* e sa di mentire; si mostra poi scrupoloso nell' accertamento dei fatti, ed ha il debole di farsi credere più giovane di quello che è; ostenta sempre generosità, e guai che se la pigli con qualcuno, dalla povera Bergalli (fig. 51), al Goldoni ed al Chiari, che perseguiterà con accanimento implacabile; è fautore strenuo della moralità dell'individuo e della famiglia, e non vuol famiglia, ed espone un numero perfetto di amori, che non trova corrispondenza altrettanto perfetta nella realtà; si irrita contro gli scritti e le polemiche incolte e smoderate, e non rinunzia talvolta a volgarità che gli sembrino utili al momento opportuno; vuole la purezza della lingua, e non bada, ove occorra, a plebeiamente imbrattarla; sostiene la buona imitazione e la più rigida tradizione classica, e si smarrisce tra le più ideali stravaganze, che lo faran caro appunto ai romantici; è ligio all' autorità ed alla disciplina, e se ne sbarazza al più presto, visto che, se non faceva per lui la vita avventurosa, tanto meno gli si adattava quella rigidamente militare. Però « non ha

brama *di grandeggiare, nè di adula*=*zioni, nè d'inchini, nè d'esser ricco;* fiero della sua indipendenza, sarà chiamato *orso* dalle dame, o *eroe romanzesco* dalla gente avida, ma rimane *un irremo*=*vibile, pacifico matto,* godendo *il mondo da filosofo osservatore spregiudicatissimo,* senza però offendere il pudore, ch' è fondamento necessario all' umano con=sorzio; *capacissimo di morire con una costanza da antico romano,* è alieno così dalla paura, come dalla temerità e dalla spavalderia ammirate dai più; pensoso dei massimi problemi umani, e, nello stesso tempo, giocondo col suo chitar=rino, ha per molti dell' antipatico e per tutti del misterioso, anche pre=scindendo dalle sue opere letterarie». Così il Bulferetti. Ma il mistero è sve=lato per noi.

* * *

Durante la sua dimora in Dalmazia strinse col nobile padovano Innocenzo Massimo un' amicizia che non si scio=glierà più. Tenero era dell' amicizia, più che degli amori. E disinteressato. Se chiedeva nel bisogno, dava quanto po=teva e assai di più in momenti mi=gliori, pur non mancando di ostentare poi la sua generosità, o di rinfacciare poco generosamente ad altri — lo seppe il Goldoni — il suo disinteresse, che, forse, non lo rendeva l' ideale degli amministratori, come pretendeva pure di essere di fronte al fratello Gaspare ed alla moglie di lui. Ma per questo fratello ebbe ugualmente sincera de=vozione, riconoscendone la superiorità intellettuale.

Contro il Chiari ed il Goldoni sca=gliò, invece, perfino l' Accademia dei Granelleschi, successa a quella gozziana dopo il tracollo famigliare. E si capi=sce che, una volta accesa la zuffa, non era uomo da lasciarla spegnere, persi=stendone i motivi sostanziali e pole=mici. Così il Goldoni ed il Chiari di=venteranno addirittura il centro della sua stessa operosità letteraria. Per loro scrisse in fondo la *Tartana* e la *Mar*=*fisa,* e *manifesti,* e *fogli,* poemi e liriche (dentro e fuori *Raccolte,* ma dicendo male di queste), *fiabe* e commedie. Non mai per sciocca rivalità di mestiere, ma perchè in loro, specialmente, e nei loro successi vedeva la corruzione della mente e del cuore, della tradi=zione paesana della commedia e, quello che più importa, delle buone tradizioni classiche sia degli studi che della lin=gua e della poesia, travolte da una fa=ciloneria deleteria del gusto e dell'arte. Per lui il Goldoni stesso non leggeva, come avrebbe detto Galileo, nel gran libro della natura, ma si abbandonava alla volgarità accarezzando i più bassi istinti, capovolgendo i valori tradizio=nali, favorendo le catastrofiche dottrine d' oltralpe, che nella proclamazione dei diritti davano la stura a tutti i mate=riali appetiti, ed affogavano in un rea=lismo brutale i diritti umani più nobili ed alti.

Troppo lungo discorso sarebbe ne=cessario alla confutazione delle idee gozziane; ma, se è vero che Carlo Gozzi non ha capito lo spirito del Gol=doni e della sua riforma, che i canoni da lui posti o supposti a suffragio della tradizione paesana e classica della com=media, dello stile e della lingua non

Fig. 51
Ritratto di Luisa Bergalli Gozzi

reggono alle esigenze moderne della critica filologica e storica oltre che estetica, è altrettanto vero che egli aveva perfettamente intuito il pericolo sociale del dilagare di quel realismo naturalistico, che ben pareva connettersi ai vantati diritti del senso e della materia su quelli dello spirito. Così che ben si spiega, se non nell' accanimento dei particolari, nella linea generale, la sua opera consacrata ad una campagna ritenuta tanto salutare, e utile o no negli effetti pratici immediati, nobile sempre nei fini, che guar=

davano non tanto a Venezia, quanto all' Italia. Perchè l' Italia ricorre spesso nelle sue parole, quasi lontano presentimento che alla patria più grande dovevano essere finalmente rivolti gli sforzi e la volontà anche di quelli, che pur credessero talora esaurito, nel ghigno disdegnoso ed ironico, il compito e l'orgoglio della vita.

Poi verranno altre battaglie — e quali battaglie — non soltanto della penna; ma questo cavaliere dello spirito, un po' armato, se volete, da Don Chisciotte meglio che da Orlando, noi lo sentiamo come altri uomini del settecento più vicino a noi oggi che per il passato.

E aggiungeremo che, scrivendo le *Fiabe,* cioè la sua opera più caratteristica e significativa, non importa se variamente giudicata e in Italia bistrattata magari ad occhi chiusi e per incomprensione, nonostanti i pregi indiscutibili di efficacia drammatica e di figure assai ben disegnate, egli anche intuiva al di là di ogni esigenza estetica più o meno discutibile, una profonda verità psicologica: il bisogno degli uomini di tornare di tanto in tanto bambini, di tornar da capo, specie nei momenti di più intensa o raffinata civiltà. Egli ha precorso in questo i nuovi preraffaeliti e primitivi; egli ha capito, come il Pascoli, che in fondo al cuore ci rimane *il fanciullino,* che guai lasciare intristire fino a mancare. Sarebbe come piombare in un buio senza spiragli e senza speranze la vita, resa insopportabilmente arida ed accasciante. Lasciate allo spirito — diceva il Gozzi, con linguaggio arguto, anche nella meditata grossolanità materialistica — almeno il diritto di non esser coltivato meno delle patate; per mettere in guardia contro il pericolo di togliere alle nostre sciagure la luce che unica le può rischiarare e confortare. E vide co' suoi occhi come gli uomini fossero avidi di salire, dalla pesante realtà che li opprime, nei regni del sogno, per dimenticare, almeno un poco, preoccupazioni ed angustie. Ed oggi vediamo il pubblico accalcarsi nei cinematografi, dove, sott' altre spoglie, riprende la sua rivincita la commedia dell' arte, mentre le *fiabe* del Gozzi sono sostituite da trastulli assai più puerili, se non meno fantasiosi e ingegnosi: *i cartoni animati.* Ed il successo è completo.

Ma il Gozzi ha voluto mostrare che sapeva gareggiare o superare gli emuli (che cercarono alla loro volta ma invano, e terminarono col dirne male, di imitare le *fiabe*) anche sul loro terreno. Ed ebbe trionfi teatrali sostenuti dal Sacchi, ultimo grande comico dell' arte, e dalla sua compagnia, veramente impensabili, pur disciplinando l' azione dal semplice canovaccio alla stesura completa e regolare del testo. Le discussioni che ne seguirono furono tali da far dimenticare ogni altra cosa e da accendere le più vivaci diatribe nei pubblici ritrovi e nelle famiglie, tra i partigiani suoi e quelli de' suoi avversari.

* * *

Egli però non abbandonava del tutto, pei teatri, i salotti e da Venezia veniva spesso anche a Padova, la città dove i Veneziani se la spassa=

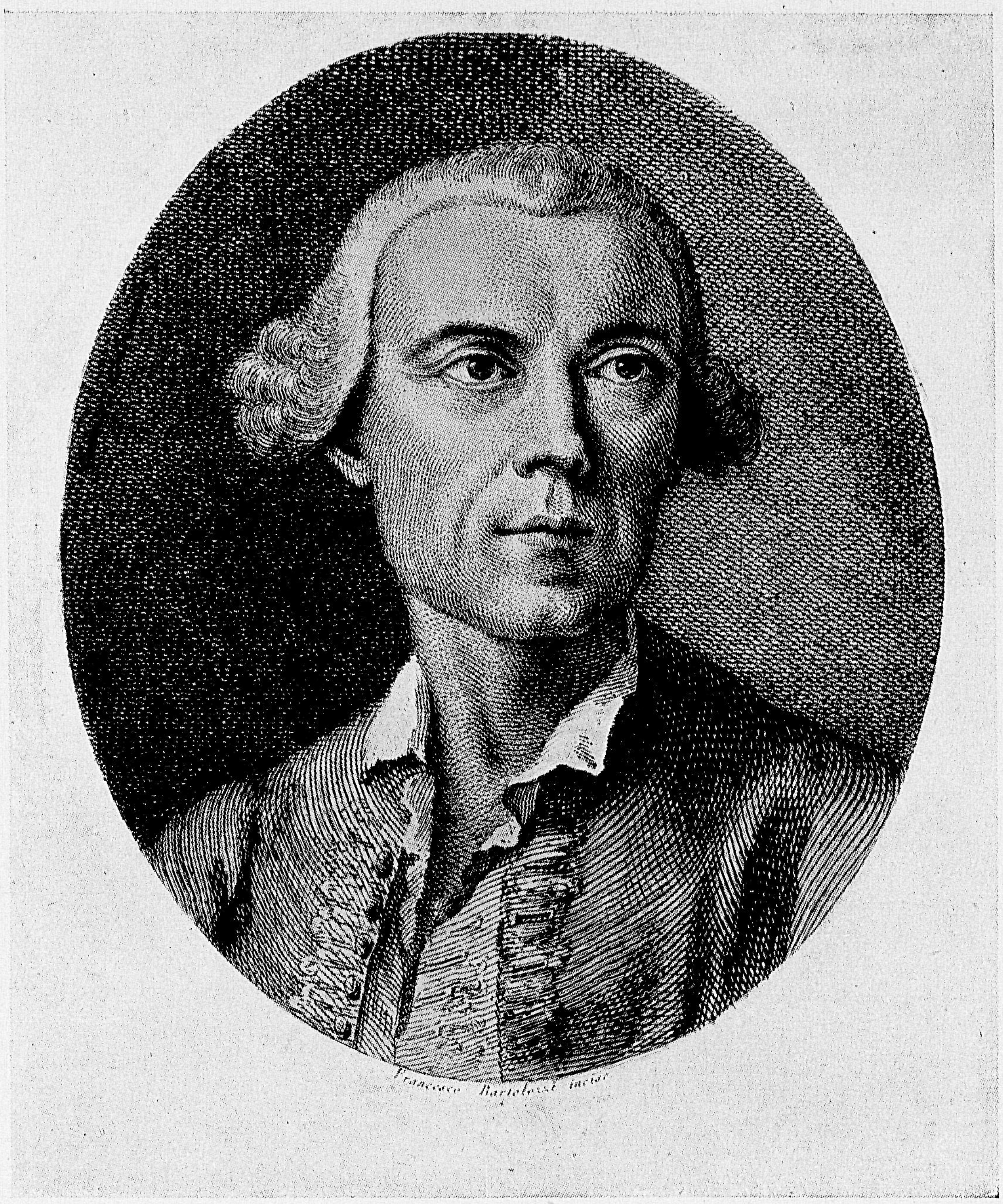


Fig. 52
FRANC. BARTOLOZZI = Ritratto di Gaspare Gozzi

vano più liberamente — anche meno aristocraticamente — che a Venezia; senza dire che da Venezia a Padova era tutta una distesa di ville patrizie suntuose e deliziose, popolate di mondanità colta ed elegante, specialmente nella stagione estiva. Quali fossero gli svaghi e le baldorie di Padova nel secolo XVIII ci dissero il Rizzoli e poi il Brunelli Bonetti, che ci parlò di salotti padovani nella sua *Amica di Casanova* e che ci descrisse altrove, antecipandoci un saggio di un suo prossimo ricco volume la minuscola, ma interessantissima e aristocraticamente raccolta villa d'Altichiero, ben nota al nostro Gozzi; che certo veniva a Padova anche per la sua consuetudine coi professori dello Studio, e per trovare il fratello Gaspare (fig. 52), quando vi ebbe il suo ufficio di censore delle stampe e di sovraintendente alle pubbliche scuole. Ci veniva poi come tutti i veneziani, di ogni classe

sociale, quasi portandosi, oltre che a variare i propri svaghi, in campagna, se non all'immancabile fiera del Santo. Senza contare che un po' di sangue padovano gli scorreva nelle vene da parte della contessa Emilia Grompo, sua nonna materna; e che per un'amica padovana aveva scritto perfino il so=netto *alla vedova d'un cagnolino.*

Carlo Gozzi salutava a Padova anche Innocenzo Massimo, suo compa=gno d'armi e d'amori in Dalmazia, poi=chè non era mai sordo neppure ai bi=sogni dell'amico. Ma il frastuono della fiera del Santo e le gaie e rumorose comitive, che discendevano da Venezia per la Brenta sulle festose imbarcazioni, ricorda il Gozzi nel primo canto del poema giocoso *Le spose riacquistate:*

Così a Padova il giorno del gran Santo
In calce s' ode a buonotta una Messa,
E appena avuto il crocion per canto,
Esce con urti e scalpita la pressa,
E in sul mercato ognun si dà poi vanto,
Gridando: A me la cosa fia rimessa;
E fansi biasmi, e lodansi alle stelle
E montoni e giuvenche e poltracchielle;
Tanto che sieguon vendite e baratti,
E chi la bestia ha trista, Dio il consoli.

E nella *Tartana degl' influssi per l' anno bisestile 1756,* tale è la *profezia del Burchiello* pel mese di Giugno:

Quanti consigli, con quanti alchimisti,
Discorrendo in sul giugno di quest'anno
Vide il Profeta, e visi smunti, e tristi,
Perchè danar nel borsotto non hanno;
E cavalier, cittadini, ed artisti,
Che a Padova per forza andar vorranno,
E preti, e frati vide, e viandanti,
Donne mal maritate, e mercadanti.

E poi:

Questo peregrinaggio, questo mare,
Non vi bisogna creder si raccozzi
Per andar sant' Antonio a visitare,
E spenda, e spanda, e si sicchi, e si sgozzi.
Ben altro ha in mente a Padova di fare,
Ch' orazioni, digiuni, e singhiozzi,
Benchè a gola il Burchiel gridando stia:
" Veduta ho la cometa in Lombardia ".

E gli crediamo sulla parola. I buontemponi rispondevano: *crepi l' a=strologo,* e ripetevano, in barba alla cometa, il ritornello famoso del Ma=gnifico. Ma se gli assordanti gridii e la ressa erano per la gente del popolo, le classi più alte trovavano piuttosto il fatto loro al Teatro nuovo, ove si succedevano le novità melodrammati=che più clamorose e spettacolose; ed i vagheggini più o meno impenitenti sapevano sgattaiolarsela anche tra le quinte, e trovare le porticine de' ca=merini delle dive e delle divette. Il Gozzi era un buongustaio del genere, anche in veste di moralista, o in fre=gola di ostentare il suo amore disinte=ressato, a tutti gli effetti, pei comici e gli artisti in genere. Noi sappiamo in=vece il suo debole particolare per le comiche, e magari per le ballerine.

Egli ricorda pure nella *Marfisa* (X,4) il monastero di Praglia

con giardin sotto e terre di lavoro,
dove i romiti in pingue santimonia
vivean, come Turpin ci testimonia,

per infiniti altri monasteri; ma il nostro non troverà in quell'abbondanza le più forti attrattive. Ed una volta, anzi, che a Padova era proprio venuto a trovare una ballerina, ma — si capisce — per consigliarla al bene, gli toccò una di quelle strane avventure, sulle quali non sorpassava lui, che, nonostante tutto, mostrava di creder più alle per=secuzioni della jettatura che alla scienza ufficiale: fosse anche quella dei pro=

fessori dello Studio, i cui medici migliori eran simili a quel tale a cui non frullava il capo (*Marfisa*, XI, 9),

> perchè l' arte sapea di non far nulla
> e di lasciar l' imbroglio alla natura.

Ecco adunque, non per la prima volta, venire scambiato per un altro, che non gli somigliava affatto. La cameriera dell' amica ballerina, nel farlo passare, scambia lui, alto e allora segaligno, con l' impresario Michele Dell' Agata, piccolo e grassotto, così che non se ne potè dimenticare nelle *Memorie,* come non se ne sarebbe dimenticato il Cellini.

Venuto una volta a Stra in cerca di riposo e di cura, trovò il tempo di finire la commedia *Le droghe d' amore,* che subito lesse a Padova all' amico Innocenzo, ben lontano dall' idea che suscitasse tanto scalpore. Così, almeno, dichiara; ma le sue riluttanze a concedere al Sacchi la rappresentazione, sentito anche il parere — non soltanto critico, certo — del fratello Gasparo, ci fa sospettare che questa commedia non fosse tanto innocente neanche nelle intenzioni dell' autore, e che una discreta dose, per quanto negata, di gelosia gli avesse condotta non poco o tradita la mano. Ma avvenuta, più o meno contro la sua volontà, la rappresentazione, non ci fu più rimedio; ed egli, poi, non trovò forse parte migliore di quella dell' ingenuo, mostrandosi rattristato di essere stato male interpretato dagli attori stessi, che l' avrebbero perfino colto di sorpresa nella truccatura del protagonista. Il quale era riuscito un sosia perfetto

Fig. 53
VINC. GIACOMI = Ritratto di P. A. Gratarol

del padovano Pierantonio Gratarol (fig. 53), segretario del Senato veneto. Anche qui era in ballo un' attrice — la Teodora Ricci — amica e comare del Gozzi, e nulla più assolutamente; gelosa però di saperlo non disprezzato da rivali di alto grado, come la procuratessa di S. Marco Caterina Dolfin Tron, anche se lo chiamava *Orso*. A dire il vero questa gentildonna fu più generosa con tutti i Gozzi che il nostro Carlo con lei, ma quando si trattò di liquidare un vagheggino impenitente che mostrava di posporla ad una comica, non sentì che l' astio della moglie di Putifarre, e obbligò l' amico a stare sulla breccia contro il rivale fino a giuoco finito.

E per il disgraziato Gratarol le disfatte e le rovine non potevano tornare più piene e complete. Come non gli erano valsi compromessi contro le *Dro=*

ghe d'amore, così non fece che imbrattarsi le mani, quando credette di soffocare nel fango l'odio d'una bella donna; la quale riceveva il Gozzi anche nel suo salotto di Padova, coi professori della Università ed altri uomini di alta levatura negli studi e nella politica. E fu lei che lo affrettò a correre a Padova anche per la sventura del fratello Gasparo, che aveva attentato a' suoi giorni. Per fortuna, in quel nefasto venerdì, Gasparo trovò poco abbondanti le acque del canale Businello, in virtù di talune prescrizioni del comune; così potè esimersi per allora da uno stretto resoconto con Domineddio e, pur aggiungendo una nuova tristezza alle vicende familiari, non far perdere al nostro Carlo la sua imperturbabilità. Tanto più che si era trovato subito da presso l'immancabile amico. Altre due volte, però, dovette accorrere al letto del fratello Gaspare: prima, mandato dalla stessa Caterina Dolfin Tron, per assisterlo durante una grave malattia; poi, per coglierne l'estremo respiro.

Altri circoli padovani assai frequentati, anche dai Gozzi, erano quello di Giustiniana Wynne contessa di Rosenberg degli Orsini, nella villa d'Altichiero, e quello di Maria de' Medici contessa Borromeo, Nisa Euganea in Arcadia.

Nelle sue gite a Padova, Carlo Gozzi, col suo inalterabile sorriso fine ed arguto, vi era accolto con molta stima e viva simpatia. Maria de' Medici, dama colta ma senza posa, veramente degna, come non poche altre pastorelle d'Arcadia, di tempi migliori, lo considerava maestro e donno ed a lui si rivolgeva perchè confortasse de' suoi versi il marito, dopo la perdita della mamma. Ma il Gozzi non si sentiva di sostituirsi a lei proprio quel giorno, e la invitò a trovare nel suo amore la sorgente di quell'ispirazione, che sola poteva infondere un soave balsamo allo strazio del suo sposo. E la docile alunna obbedì al suo maestro.

Nel ms. 639 del Seminario di Padova è appunto il fascicolo che contiene autografi — in ottave (1769) — l'invito della gentildonna, la risposta del Gozzi, e la poesia da lei rivolta al marito. a cui aveva mandato un sonetto anche l'ab. Sibiliato. Ma in questo ms. miscellaneo sono autografi inoltre molti componimenti dell'ab. veneziano Gianantonio da Lucca a proposito dell'Accademia dei Granelleschi, di cui Carlo Gozzi era stato anima col fratello Gasparo nel momento acuto della sua campagna contro il Goldoni ed il Chiari. Su questi componimenti avrò modo di ritornare. Qui mi basta notare che anche a Padova, il nostro Carlo poteva trovare chi era pronto e disposto anche allora a cogliere la voce più intima della sua anima, che affidava all'avvenire d'Italia quei valori spirituali, che soli avrebbero promossa ogni nuova ascensione. Tale voce poi, come quella di tutti i precursori, doveva pur rimanere — spenti i successi contingenti — *clamantis in deserto,* fin che fosse venuta la *perfezion de' tempi;* e solo dopo lungo martirio ed aberrazioni infinite poteva essere accolta da noi libera da stranezze ed equivoci, e intesa nel suo giusto valore e nella sua non più enigmatica nobiltà.

BENVENUTO CESTARO

ATTIVITÀ CITTADINA

GIOVANNI CAGNETTO

DISCORSO INAUGURALE DELLA NUOVA AULA DELL'ISTITUTO ANATOMO = PATOLOGICO NELLA R. UNIVERSITÀ DI PADOVA

(13 GENNAIO 1931)

Non so se in quest' occasione lieta, che qui ci accomuna in un sentimento complesso di ammirazione e di orgoglio per quanto ci è dato toccare con mano, io possa meglio rispondere ai bisogni del mio spirito che rivolgendo il devoto pensiero a Colui, da cui trasse il primo e il più valido impulso questo edificio, ove tecnica ed estetica segnano raggiunto il miglior fine in fusione armoniosa.

Questi, ch'io evoco ora con affettuoso rimpianto, è *Augusto Bonome* (fig. 54), mio predecessore negli anni e superatore nel sapere, che l' ultimo scorcio di sua vita, con tenacia e passione degne dell' alto proposito, dedicò allo studio della forma più adatta con cui plasmare questa fabbrica, quasi in ogni pietra recante l' orma del suo eclettismo e della sua composta e meditata fatica. Raro esempio, invero, di un uomo che, pur avendo da tempo lucidissima la visione di una prossima fine pel male che insidiosamente ne minava la fibra, prodigavasi tuttavia senza risparmio a che quella che avrebbe dovuto essere non l' officina Sua, e lo disse più volte,

ma la casa di lavoro di chi era destinato a succedergli, riuscisse quale l'aveva vagheggiata, cioè adatta e decorosa sede di un ramo importante di

Fig. 54
Prof. Augusto Bonome

scienza. E tanto Egli fece a profitto del suo programma ideale, che noi possiamo oggi, alla distanza di otto anni da che ci ha lasciati, insuperbirci dell'eredità mirabile che oggi ci accoglie, che sa delle sue ansie, delle aspre difficoltà superate, della dedizione eroica degli ultimi Suoi giorni e che suggella in modo adeguato quei principi di etica civile, didattica e scientifica dei quali era singolarmente adorna la Sua anima di maestro esemplare.

Un altro nome, accanto al Suo, merita qui degno ricordo, poichè la sana semente non sarebbe germogliata così florida, se non le fosse stato offerto tempestivamente un fertile terreno: e a procurarlo valse l'opera alacre, accorta, fatta tutta di abile persuasività, di quel profondo conoscitore degli uomini e delle cose che fu *Luigi Lucatello* (fig. 55), che tra i Rettori del recente passato emerge come Colui che più profonda traccia lasciò del suo passaggio per la somma sagacia di comprendere i tempi e di piegare gli avvenimenti a profitto dello Studio, i cui destini gli erano stati affidati. Spetta a Lui l'indiscusso riconoscimento di aver prospettato al Governo Nazionale i bisogni del nostro Ateneo con tale efficacia e calore, da ottenere il finanziamento necessario per questa e per altre costruzioni universitarie, di cui fu grande sventura Egli non godesse il compimento, che è quanto dire il miglior premio alla Sua fervida iniziativa.

Poichè gli storici e i cronisti futuri del nostro millennario Studio avranno campo di toccare di questo periodo di vera rinascita edilizia dei nostri Istituti scientifici — e confido che il ciclo si completi ben presto con la sistemazione decorosa delle poche discipline ancor oggi assillate da ristrettezze di ambiente — questa mia segnalazione dei due valenti Maestri ormai scomparsi, che per diverse vie hanno validamente concorso alla creazione di questa Scuola, vuol essere uno spassionato tributo alla verità storica. Ma per gli aiuti materiali necessari a sopperire ai bisogni dell'arredamento, gratitudine io debbo ai due Rettori Emanuele Soler e Giannino Ferrari, che raccolsero l'eredità del Lucatello e che in tempi economicamente duri assai, seppero completarne l'opera in una forma così dignitosa,

da potersi Loro ascrivere il divisamento che per la restaurazione dell' Ateneo fu legge al Veneto Senato, pur dopo l'aspro cimento contro la Lega di Cambrai: « *Si sunt plura necessaria et plura sint!* » Ond'è anche per Loro merito che la nostra Università, può a ragione, vantarsi di possedere, al momento in cui Vi parlo, il più grandioso degli Istituti anatomo-patologici d'Italia ed uno tra i meglio costrutti ed arredati Istituti d'Europa.

Ai tecnici, che presiedettero alla alla sua costruzione, giunga infine l'espressione del nostro doveroso omaggio, per quanto gli dedicarono di studio e di lavoro direttivo.

***

« Come eravamo e dove siamo giunti »: è questo il contesto delle mie parole d'oggi.

Or non è molto, scorrendo alcune notizie storiche sull' Università di Parigi (1), m'avvidi dei molti punti di contatto tra le origini di quello Studio e gli albori del nostro Ateneo, specie per la indigenza quasi mistica che rese virtuosi i primi approcci di maestri e scolari al sacrario dell'anatomia.

Come si esalta la nostra coscienza d'uomini e di studiosi in questo sguardo retrospettivo alla vastità del territorio acquisito alla scienza attraverso le secolari distanze dell'Evo Medio! Del pari che da noi nel tredicesimo secolo, anche a Parigi nel dodicesimo non una vera Scuola, ma un refettorio di convento, le arcate di un chiostro, la navata di una chiesa o il privato domicilio di un maestro erano i luoghi di convegno dei primi insegnanti e dei primi discepoli. L'organizzazione spirituale, plasmata dai rapporti tra docenti

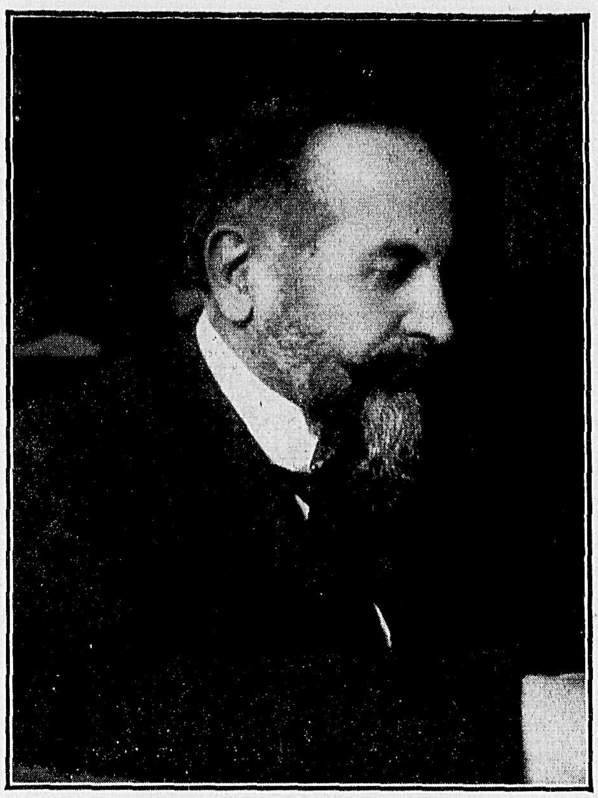


Fig. 55
Prof. Luigi Lucatello

ed allievi, precedette di gran lunga l'installazione materiale dell'ambiente scolastico. Il più antico di questi, fondato nel 1257 da Roberto di Sorbon, confessore del Re di Francia, e da lui destinato al ricovero di sei studenti poveri iniziati alla teologia, fu il precursore di quella Sorbonne, che in sè alla fine raccolse le dottrine più varie e che quasi dominò in quella Nazione per circa tre secoli come la sola dispensiera di scienza.

Noi, in Padova, giungemmo sino al tramonto del '400 come anatomisti nomadi, con l'anima corazzata contro le disavventure dei tempi e la penuria estrema dei mezzi da quel sacro fuoco, che il Vesalio doveva poco dopo alimen-

tare del suo genio e trasformare nel grande rogo dei pregiudizi e degli errori degli antichi. Quest' aula, che si apre oggi per la prima volta all' insegnamento, ebbe infatti la sua antesignana ai tempi di Alessandro Benedetti di Legnago, protomedico dapprima nelle file degli eserciti dei Principi italiani alleati contro Carlo VIII di Francia, elevato di poi dalla Repubblica di Venezia all' onorifico mandato di tener cattedra di medicina pratica e d' anatomia nel nostro Studio, che due secoli e mezzo di vita avevano ormai reso chiaro in Europa. Nel suo *« De singulis corporis humani morbis »* (2) egli ricorda d' aver fatto erigere un anfiteatro in cui ospitava gli scolari nel corso delle dimostrazioni sul cadavere. Era tale la frequenza alle sue lezioni non solo di studenti, ma altresì di personalità eminenti nella scienza, nella politica e nell' amministrazione della pubblica cosa, che si sentì il bisogno di dargli un ambiente capace ed adatto, affinchè egli potesse, senza eccessive ristrettezze se non con decoro, volgarizzare l'arte sua. Sembra che tale Scuola, a parte la sua estemporaneità, ripetesse nel complesso la sagoma di quell' anfiteatro anatomico che la Repubblica eresse un secolo dopo e che prese il nome da Fabrizio d' Acquapendente.

Che uno special recinto sia stato realmente adibito a scuola d' anatomia in sulla fine del secolo XV o che fosse solo in animo del Benedetti di fondarlo e che quanto egli lasciò scritto rispondesse ad un progetto maturato nella sua mente, ma rimasto poi senza attuazione, è ancor oggi questione senza motivo controversa, non bastando, a mio avviso, a sanzionare l' opinione degli scettici il fatto che in un mandato di pagamento di un secolo dopo (1583), intestato ad un bidello dell'Università, certo Rosato, si parla di rifusione di denaro per acquisto di legname adibito alla costruzione dell' Anfiteatro anatomico e del dovere del Rosato di custodire il legname per gli anni successivi (3). Documento questo che giova soltanto e rivelare che in quell' epoca il Teatro anatomico era ancora una baracca smontabile in recinto chiuso, che si ricomponeva per circostanze solenni o per un breve corso di lezioni, ammessa l' inopportunità che rimanesse in piedi per mesi o per anni: onde occorreva provvedere di tanto in tanto al suo riatto per consumo o per vetustà.

Ma non v'è alcuna ragione concreta per dubitare che ancor prima di quell' epoca un anfiteatro provvisorio vi fosse (4) e che per quasi tutto il 1500, che fu per l' Italia un' epoca di splendore e per gli studi anatomici, qui in Padova, il secolo d' oro, l' insegnamento sul cadavere fosse lasciato all' arbitrio di professori e di studenti, senza alcuna disciplina che non fosse la proibizione di profanare le tombe per toglierne le salme come da decreto senatorio, quando un Vesalio, un Realdo Colombo ed un Falloppio dettavano, proprio qui, le loro opere magistrali, volgendo a profitto, più che di sè, della scienza, la grande liberalità con cui la Serenissima concedeva all' Università degli *artisti* lo studio del corpo umano.

È d'uopo però confessare che sino alla seconda metà del XVI elementi sicuri di giudizio in merito non si possono addurre: valga, a conferma di ciò, la constatazione che in un deliberato della prima metà del secolo XVI inserito negli statuti dell'Università artista (5), è detto che il Rettore e i suoi consiglieri potevano valersi di due studenti anziani *« i massari dell'anatomia »*, cui affidare il compito di trovare il *luogo adatto* per la dissezione, provvedendo gli strumenti necessari, con riconosciuta loro facoltà di imporre una tassa per capitazione agli uditori, in ragione della spesa sostenuta, ma non mai superiore a tre marcelli d'argento. Nella qual disposizione parrebbe implicito soltanto il concetto che non fosse ancora sorto in quel tempo un Teatro anatomico stabile. Nè si ha motivo di negar fede a quell'illustrazione che correda l'edizione svizzera dell'opera *« De humani corporis fabrica »*, ove il Vesalio riproduce un Anfiteatro capace di ben 500 persone, sagomato sul modello dell'Arena di Verona o del Colosseo, come il Benedetti riteneva si dovesse costruire.

La cronistoria vera, reale, indiscutibile di un'Aula scolastica stabile adibita alle lezioni di anatomia, ebbe presso di noi principio con la costruzione nel palazzo del Bò dell'Anfiteatro di Fabrizio d'Acquapendente del 1594. E poichè Fabrizio, che tenne in Padova magistero per ben 56 anni (la longevità pareva un privilegio degli antichi anatomici padovani, avendo Bartolomeo da Montagnana insegnato per 50 anni, Gian Battista Morgagni per 56 e Leopoldo Caldani per 40, e morì nonagenario!) e poichè Fabrizio, dicevo, fu elevato alla cattedra nel 1565, rimase egli senza un ambiente adatto alle sue ostensioni per ben ventinove anni, tanto da potersi struggere amaramente dal desiderio, digerendo frattanto ben bene nel fondo dell'animo suo il proposito legittimo di possedere un ambiente che si togliesse dal comune. E ci volle assai più tempo che sorgesse un Museo ad opera di Francesco Cortese trevigiano, che ne mise, per dirla con una frase d'uso, la prima pietra nel 1838. Comunque, tornando a Fabrizio, è sicuro ch'egli lesse anatomia per quattro lustri almeno in quella baracca, poverissimo e pur glorioso asilo di sapere, delle cui assi il bidello Rosato, o chi per esso, aveva la responsabilità della custodia.

Nè deve in fondo sorprendere la cosa se non perchè pare contrasti con lo spirito di rinascita in ogni manifestazione intellettuale, per cui il '500 italico brilla di vivida luce dopo le brume dell'età di mezzo: ma non va dimenticato che gli edifici sorgono in quanto se ne sente il bisogno pel cotidiano impiego, mentre le cronache di quattro o cinque secoli fa concordemente proclamano che il desiderio di disporre di salme per l'insegnamento non era punto soddisfatto in omaggio ai costumi civili, tanto che ai tempi di Guido de Chauliac contavansi in un anno appena quattro dimostrazioni sul cadavere, la prima dei visceri dell'addome più putrescibili *(membra nutritiva)*, la seconda e la terza di quelli del torace *(membra spiritualia)* e la

quarta di quelli del capo (*membra animata*): e fu molto se il già citato Bartolomeo da Montagnana in 50 anni di magistero sezionò non più di 14 cadaveri umani, cioè circa uno ogni quattr'anni, e se il Falloppio ne dissecò soltanto 7 in un anno e Realdo Colombo, suo maestro, ben pochi di più.

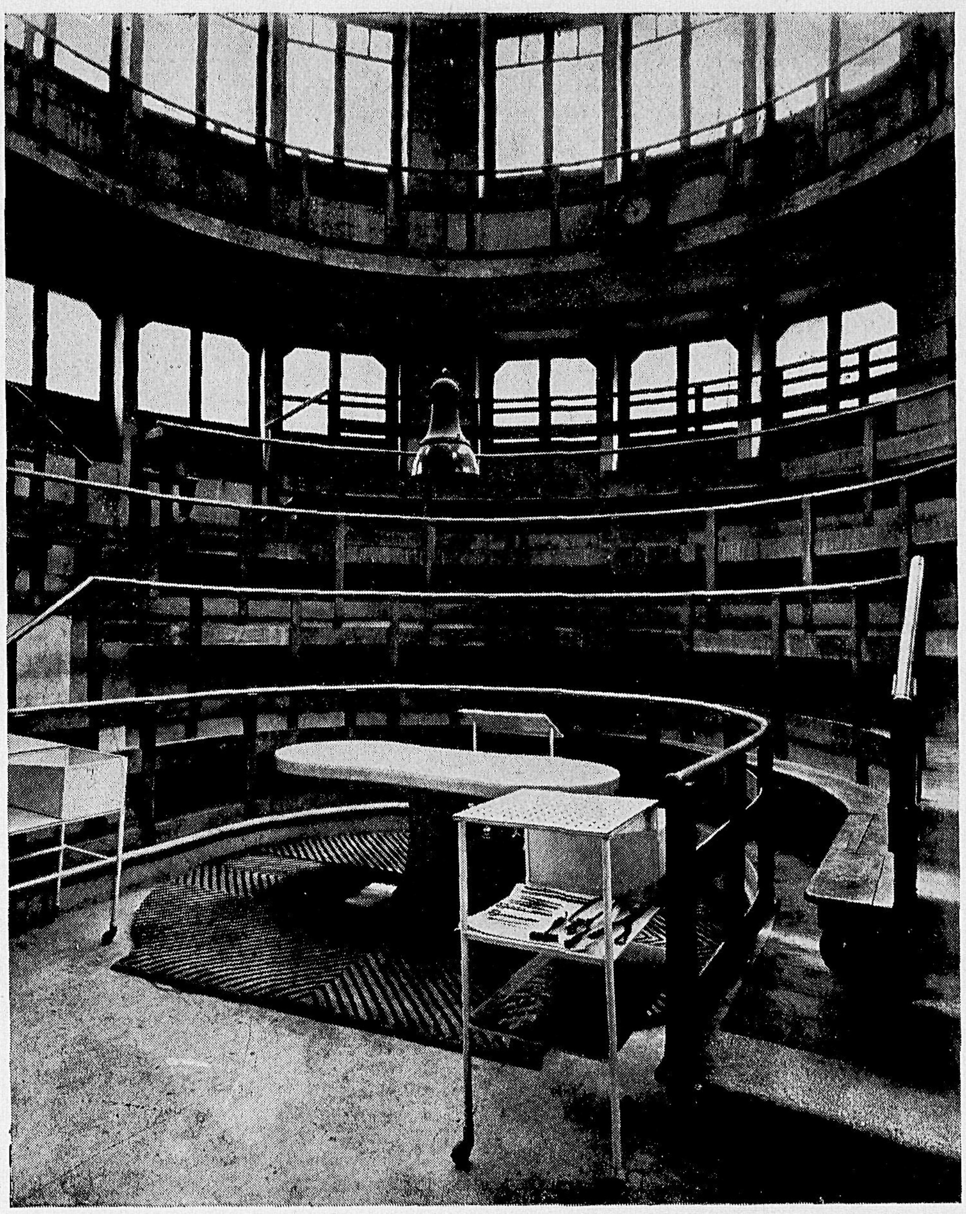
Queste notizie accreditate dagli storiografi del secolo XIX, per quanto possano non corrispondere nel più stretto senso alla realtà d'allora, lasciano tuttavia la convinzione che la carestia dei cadaveri utilizzabili per l'insegnamento imperasse di regola così sovrana, da legittimare la manomissione dei sarcofaghi fatta clandestinamente da studenti, e da giustificare nei preposti allo studio la conseguente astinenza dalla creazione di una vera e propria Scuola, che a null'altro servisse che alle esercitazioni anatomiche. Nè a derimere gli effetti di questa repulsione alla eviscerazione delle salme, che dagli strati popolari era su su probabilmente salita agli uomini di governo, bastarono gli esempi di porporati che in Roma vollero la necroscopia prima della sepoltura, a sconfessione del pregiudizio che l'aprire un cadavere significasse profanarlo, nè tampoco la prova luminosa di rispetto alle esigenze della scienza, senza dispregio della religione, offerta da due anime infervorate di Dio quant'altre mai, S. Ignazio di Lojola e S. Francesco di Sales, allievi entrambi dell'Ateneo Padovano ed entrambi volontario olocausto al coltello anatomico, sì che il loro corpo potè liberalmente giovare alla scienza come il loro spirito alla fede.

***

M'avvedo un po' tardi che il culto delle memorie e il sordo rovello per deprecati resti di una mentalità antica che sopravvivono ancora, m'ha tratto alquanto fuor di carreggiata e ritorno sereno al Teatro di Fabrizio, cioè al più artistico cimelio che l'antica didattica ci abbia lasciato. I più di voi certo l'hanno visto e se non fosse per coloro che non possono procurarsi il diletto di ammirare questo monumento insigne del secolo XVI, non varrebbe la pena di indugiarsi a parlarne, a soddisfazione del compito di un raffronto tra il vecchio e il nuovissimo che ho desiderato assumermi e che si esprime nel motto: *Come eravamo e dove siamo giunti.*

Il Teatro di Fabrizio, ch'io rivisitai ierl'altro, tutto compreso del suo valore storico, è come un grande imbuto a sezione ellittica, con base in alto ed apice smusso in basso, a mo' di platea, che ha nel suo mezzo la tavola pel cadavere. Da quest'apice sei gironi completi, a gradinata, con relativa ringhiera, procedono verso l'alto a distanze eguali, comprendendo tra essi altrettanti spazi a malapena capaci di contenere un'unica fila di ascoltatori in piedi. Dal girone inferiore si passa per gradi al superiore con un'inclinazione relativamente forte, quale può risultare dalla differenza dei diametri, da un minimo di metri 3 e mezzo ad un massimo di circa 8. Pare che lo schema di quest'anfiteatro si fosse maturato nella mente poliedrica del consultore della Repubblica, fra Paolo

Sarpi, versato nell' arte non meno che nella politica, e che nel giusto apprezzamento delle cose aveva ritenuto in=dispensabile che l' eccessiva distanza dalla tavola di se=zione voluta dall' altezza, fosse per lo meno mitigata dalla cortezza del raggio dei gironi, così che anche gli uditori si=tuati più in alto potessero godere di una discreta per=cezione della bassa piattaforma dove l' anatomico agiva, circon=dato dai coadiutori e, nelle ore solenni, da magistrati e da patrizi. Ma di luce naturale ve n' era assai poca, perchè le otto finestre originariamente aperte nelle sue pareti, davano sul retro dei banchi, sì che cadavere ed operatori rima=nevan nell' ombra. Da ciò la necessità di un' illuminazione artificiale, con faci e candela=bri, per tutto il tempo del=l' esposizione cattedratica: il che fu fatto per due secoli e mezzo, dal 1594 al 1844, nel qual anno il soffitto opaco venne trasformato in uno spazioso lucernario, ora rinchiuso perchè malandato, da cui la luce natu=rale pioveva a sufficenza sulla platea. Questo adattamento concesse a quel titolare di anatomia, Francesco Cortese, che ne fu l' ideatore, di giovarsi per le sue dimostrazioni dello storico am=biente, sino a che nel 1874 Lodovico Brunetti, educato all' anatomia patolo=gica dal celebre Rokitansky, inaugurò, rettore il Tolomei, l'anfiteatro Morga=gni, murandovi sulla parete di prospetto all'emiciclo l'effigie in marmo del sommo forlivese e la lapide dedicatoria che gli allievi della Nazione germanica ave=vano offerto al loro insigne maestro *adhuc viventi.*

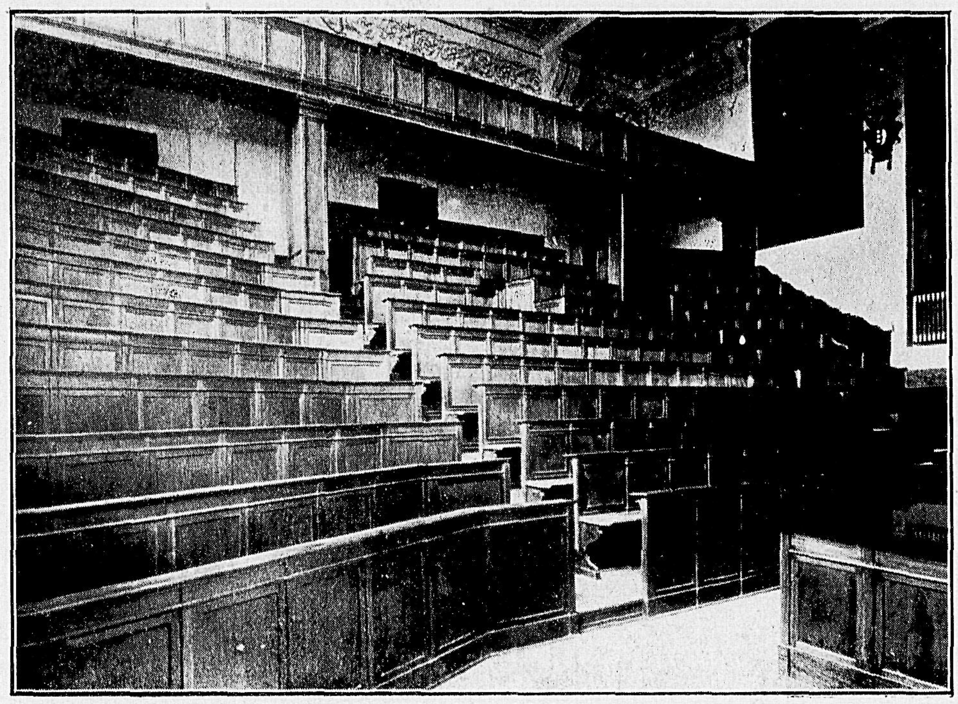


Fot. Gislon

Fig. 56
Anfiteatro anatomico Morgagni
(interno)
Padova, R. Istituto anatomo = patologico

Ma il piccone demolitore e restau=ratore non tardò ad abbattersi anche sul nuovo edifizio, che ebbe tra i molti frequentatori anche chi Vi parla, e tra il 1921 e il 23 si costrusse il nuovo teatro per le sezioni, che inaugurai io stesso l' anno dopo (fig. 56), Ed oggi

l'Istituto, che vi sorse accanto, nuovamente si allieta di questa grande Aula, (fig. 57), che tutte supera in venustà le antiche e che rivaleggia con successo con le migliori d'Europa.



Fot. Gislon

Fig. 57
Aula per le lezioni teoriche
(interno)
Padova, R. Istituto anatomo = patologico

Essa è infatti ben più capace delle precedenti, potendo contenere una massa di oltre 500 uditori tra le gradinate e la loggia, mentre nel vasto emiciclo ne possono trovar posto ben altri e riceve luce da sei finestre laterali amplissime e, quando occorra, da globi elettrici dell'intensità complessiva di oltre 6000 candele. A parte la diligente, accurata costruzione delle gradinate e della loggia e il grande decoro dei portali, degli artistici lampadari e dei lavabi, nonchè la profusione dei marmi lungo tutto il basamento, ogn'altra cosa vi è stata meticolosamente disposta secondo i dettami della più moderna tecnica scolastica.

Il grande banco centrale dal quale Vi parlo e che funge da cattedra, maschera nel suo centro la tavola pel cadavere, da porsi allo scoperto sol quando alla lezione teoretica risponda la fortuita incidenza di materiale dimostrativo adatto e tiene nei suoi fianchi il fabbisogno per servizi ausiliari di lavaggio e di illuminazione della tavola settoria, oltre che per l'allestimento di preparati o di culture da succhi organici, rimanendo così libera da impianti di robinetteria ingombranti e non indispensabili, e perciò più facilmente pulita, la sua superficie di marmo nero. L'applicazione di un apparato per epidiascopia e microproiezione e di lavagne a scorrimento alterno, con sfondo a diversa tinta bianconera pei disegni a colori, completano il corredo degli infissi di quest'Aula, che compendia in sè il più e il meglio di quanto all'epoca nostra possa chiedersi in fatto di scuola ad indirizzo assai più pratico che speculativo.

Fanno degna corona all'aula gli ambienti di lavoro dell'intiero Istituto, distribuiti secondo un principio di organizzazione razionale. Il personale dirigente dispone di stanze vaste, arieggiate e bene illuminate: il laboratorio del Direttore (fig. 58) non ha forse l'eguale in alcun Istituto congenere, nemmeno nel più moderno e grandioso sorto a Monaco di Baviera nello scorso anno, ch'io visitai di recente ed ammirai in

ogni sua parte per gentile condiscen= denza del prof. Borst. Qui da noi due grandi sale (fig. 59) son riservate agli allievi, medici e studenti, al vivaio cioè delle energie nuove, che noi cu= riamo con particolare simpatia e con fede nel loro destino professionale. In questi due reparti ogni cosa fu disposta in guisa che i giovani studiosi possano trovar diletto nella frequenza e sentirsi, nono= stante la promiscuità di am= biente, l'un dall'altro indipen= denti nelle necessità del la= voro, in quanto ad ognuno di essi è assegnata una sup= pellettile strettamente perso= nale, che risponde alle inde= rogabili esigenze della loro educazione scientifica.

Prescindendo dalla distri= buzione opportuna per il col= legamento delle mansioni dei vari gabinetti di batteriologia, di micro= fotografia, di chimica, di vivisezione, di allestimento e sterilizzazione dei sub= strati e di necroscopia degli animali, fan parte dei servizi generali un Museo, rimesso a nuovo e riordinato con circa 1500 preparati e con annessi prepara= torio e maceratoio, nonchè una biblio= teca (fig. 60) ben provvista di periodici nostrani e stranieri ed arredata in modo da poter rivaleggiare con le migliori tra quelle aggregate agli Istituti scientifici universitari del nostro Paese.

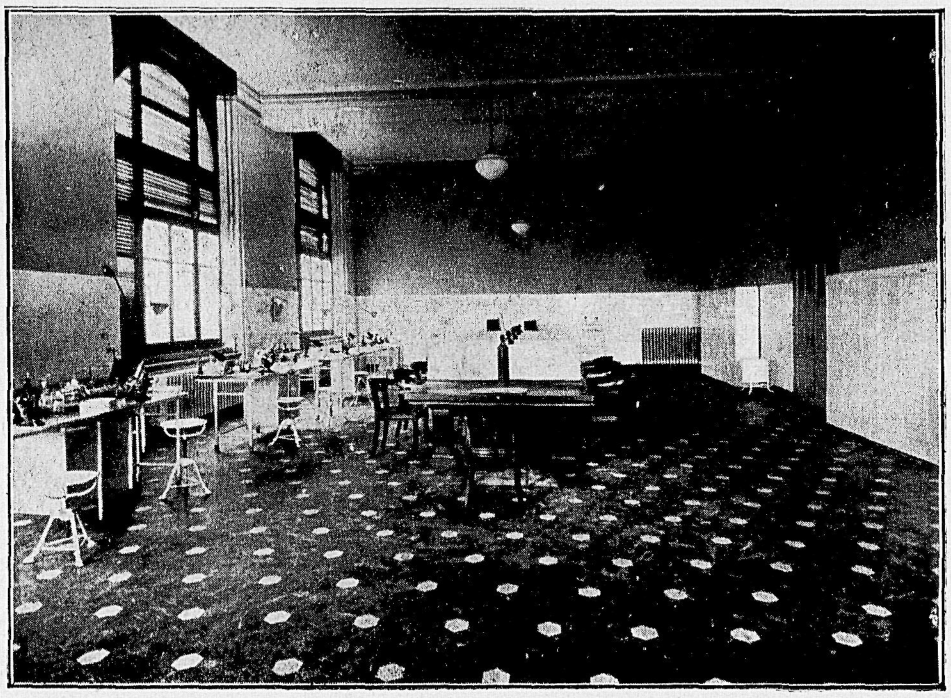
Nel sottosuolo, ove si effettua la traslazione dei cadaveri a mezzo di una ferrovietta Decauville, che unisce il nuovo depositorio all'ascensore del= l'Anfiteatro Morgagni, trovano posto gli stabulari per animali di piccola e media taglia, ripartiti tra l'allevamento generale dei sani e le gabbie di os= servazione degli operati, oltre al frigo= rifero capace di quattro salme. Un complesso armonico, insomma, sorto su di un'area di circa 1500 mq. e distri= buito su tre piani (fig. 61) salvo il sot= terraneo, per la loro cubatura, per l'aria e la luce che vi campeggiano in ogni senso, per l'accuratezza e per l'ordine che devono regnarvi come un precetto di fede tanto più dogmatico, in quanto riflette una Scuola leggendariamente tetra, danno al visitatore, anche se profano, un'impressione di compiaci= mento estetico, che diviene senso di conforto spirituale nell'esperto della nostra arte, sol che risalga con l'im= maginazione alla desolante umiltà dei nostri vecchi Istituti.

Fot. Gislon

Fig. 58
Laboratorio del Direttore
Padova, R. Istituto anatomo = patologico

***

Quest'è la nuova, bella e vasta fucina in cui ferve silenziosa l'opera nostra, ch'è per sua natura assai poco ostensibile, quasi amasse serbare re=



Fot. Gislon

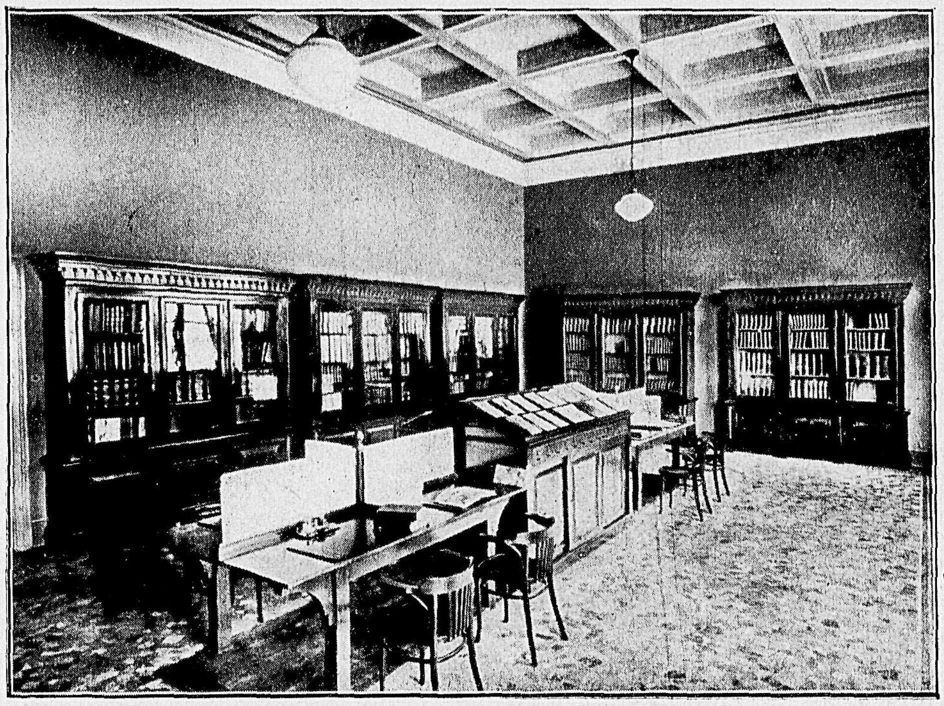
Fig. 59
Laboratorio per gli allievi interni
Padova, R. Istituto anatomo = patologico

condita la passione che l'anima: una passione non fatta soltanto dell'impulso umanistico di avviare i novizi all'eser=cizio di un ramo di scienza da nove=rarsi tra i più positivi dell'arte di sa=nare, ma alimentata altresì dal propo=sito, che ai miei occhi appare sempre più sostanziale, di fornire ai medici, col possesso dei più moderni sussidi di esame, un corredo di conoscenze basali e collaterali quanto meno im=perfetto possibile, affinchè sia razionale e ben fondata la sintesi patologica e rettilinio l'indirizzo di cura.

Che il valore dottrinale e pratico di questo programma d'istruzione possa essere da taluno contestato e che si ritenti di minare dalle fondamenta un edificio, che nel corso di due secoli si è fatto sempre più saldo, è cosa della cui stranezza ci si persuade quanto più ci si pensa. Mi ronza, di tanto in tanto, fastidiosa all'orecchio la sentenza del Lobstein «non esser l'organo alterato dopo la morte che il medico brama conoscere, bensì l'organo vivente, palpitante, dotato della funzione che gli è propria». Quale singolare e vieta superficialità in quest'af=fermazione! Se cogliesse per disavventura nel segno, a che lo sforzo nostro nel dedicare ad un'arte misconosciuta nel suo spirito, perchè ridotta al compito della constatazione di fatti a linguaggio puramente epicritico, a che dedicarvi, ri=peto, un ambiente di lavoro quale può solo meritare un ramo di sapere dinamico, atto a dissipare oggi e sempre molte oscu=rità e ad ispirarci la fede nella certezza dei suoi ritrovati? Ci vuol ben altro che il vitalismo di Lobstein per intac=care l'eredità che il Morgagni ci ha tra=mandata e a cui l'Italia, tutrice delle sue glorie, può bene innalzare un mo=numento così degno come quello che ci ospita!

Con molta maggiore serenità e più saggezza giudicava Rodolfo Virchow, or sono più di ottant'anni, in testa al primo volume dell'«Archivio» che da lui prese il nome. «La medicina pra=tica, egli scrisse, è l'ideale al quale devono essere rivolte tutte le nostre forze. L'anatomia patologica e la clinica, nonostante la loro riconosciuta autorità

e indipendenza, valgono per noi come le fonti delle questioni nuove, la cui risposta spetta alla fisiologia patologica. Ma poichè tali questioni devono essere per la maggior parte formulate mediante un faticoso e completo studio di dettaglio dei fenomeni del vivente e dei reperti del cadavere, così noi consideriamo un esatto e consapevole sviluppo delle dottrine cliniche ed anatomiche come il primo e il più reale bisogno del nostro tempo ». Questo bisogno reale d'allora, o giovani, è pure una necessità assoluta dell'indirizzo scientifico d'oggi e lo sarà anche nell'avvenire più lontano, se non si vogliono far rivivere nella medicina, scienza alla cui continua evoluzione tutti senza eccezione i suoi rami partecipano, le astruserie delle epoche più remote. Nè convien dare troppo peso alle voci discordi, in ansia di malintesa originalità, che dello studio patologico del cadavere vorrebbero fare un qualcosa di pleonastico, valorizzando questa loro apostasia con l'autorità guadagnata al loro nome in altri campi. La meditazione sull'impronta anatomica dei morbi, pur non essendo fine a sè stessa — e nessuno può pensare a quest'assurdo, — è debito costante ed insostituibile, dacchè il supremo ideale della medicina, cioè la chiarificazione dei reperti della fisiologia patologica e dei principii che li governano e li giustificano, non poggia soltanto sul rilievo del sintoma, ma anche sull'altra colonna angolare rappresentata dal fondamento organico del sintoma. Nè devesi intendere che di quest'ultimo sia solo esponente il complesso fisico che colpisce i nostri sensi in forma immediata, come del primo



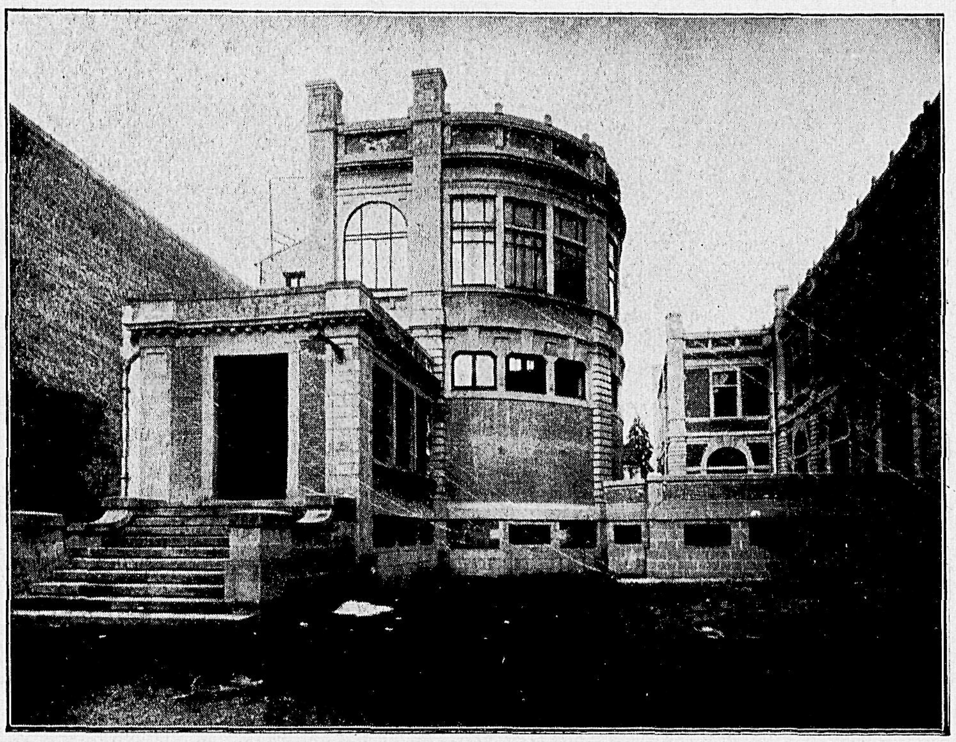
Fot. Gislon

Fig. 60
Biblioteca
Padova, R. Istituto anatomo - patologico

solo ciò che un'indagine superficiale può rivelare. Ma anco se ciò fosse, l'espressione plastica di ogni malattia godrebbe pur sempre di cosiffatta eccellenza nella congerie dei caratteri necessari alla comprensione di un fenomeno naturale, che l'analista non potrebbe assolutamente farne a meno.

Dal simbolo, che è l'edificio le cui porte si aprono oggi ufficialmente alla nuova generazione di studiosi, son passato, quasi senza accorgermene, allo spirito che esso racchiude fra le sue mura, uno spirito che parrebbe tendere soltanto ad una posizione di eclettismo e di elevazione della dottrina che professo, mentre mira nel mio pensiero al proficuo amore verso le sorgenti vive

della medicina pratica, che non escludono il mutuo legame tra l'investigazione clinica e l'esperimento. Questo indirizzo ideale, di un razionalismo che non conosce lacune, ispirò nel XVIII secolo al nostro nume tutelare, Giambattista Morgagni, la sua grande opera scientifica, della quale, agli esordi della sua carriera accademica, egli vaticinava la continuità e la fatale perfezione, spronando i giovani a farsene fautori in un suggerimento che tutte coinvolge le attrattive del sapere. Di fatto, nella sua celebre prolusione « *Nova medicarum institutionum idea* (6) », Egli incoraggia gli allievi « a tendere con tutte le forze verso le cime della scienza e a non restare a mezzo; a superare i loro maestri, fossero anche sommi, e a non credere che la scienza finisca con loro e con i loro scritti. Che se, così facendo, non avessero la fortuna di eguagliare i maestri e superarli, sarebbe pur sempre rimasta loro la compiacenza di contare i più tardi rimasti in addietro e di riconoscere che qualche lato dello scibile, avvolto ancora nell'ombra, ricevette dall'opera loro una qualche luce ».



Fot. Gislon

Fig. 61
Anfiteatro anatomico Morgagni
(esterno)
Padova, R. Istituto anatomo-patologico

Quale augurio migliore potrei io fare oggi, non dico a Voi, giovani, di questo che il grande ingegno del sec. XVIII considerava come una meta agognata nella preparazione che state compiendo, ma a me stesso, quand'io sento non esservi nel magistero soddisfazione più alta di quella del vedersi superato da chi ha appresi da noi gli elementi primi e se ne è fatta sostanza e base per salire?

Note.

(1) *Université de Paris. Livret de l'étudiant; Paris,* 1927-28. — (2) Venitiis,, 1535.

(3) Cfr. TOSONI P., *Della Anatomia degli antichi,* etc. Padova, 1844, pag. 98.

(4) Nel libro I., Cap. I. dell'opera « *Historia corpori humani sive Anatomiae, libri V,* Venetiis, 1502 » Alessandro Benedetti precisa alcune norme sul modo di erigere un *temporarium theatrum,* sulla posizione da darsi al cadavere, sul posto destinato agli uditori, sulla più adatta illuminazione dell'ambiente e sulle necessità dell'assistenza, così da lasciar convinti ch'egli scrivesse di esperienza propria. Nell'ultimo capitolo del libro V. egli consiglia novizi e medici anziani a frequentare il Teatro anatomico per controllare *de visu* l'opera della natura.

(5) Cfr. TOSONI P., op. cit., p. 102.

(6) IOH. BAPH. MORGAGNUS - *Nova medicarum institutionum idea.* - Patav. 1712, pag. 12.

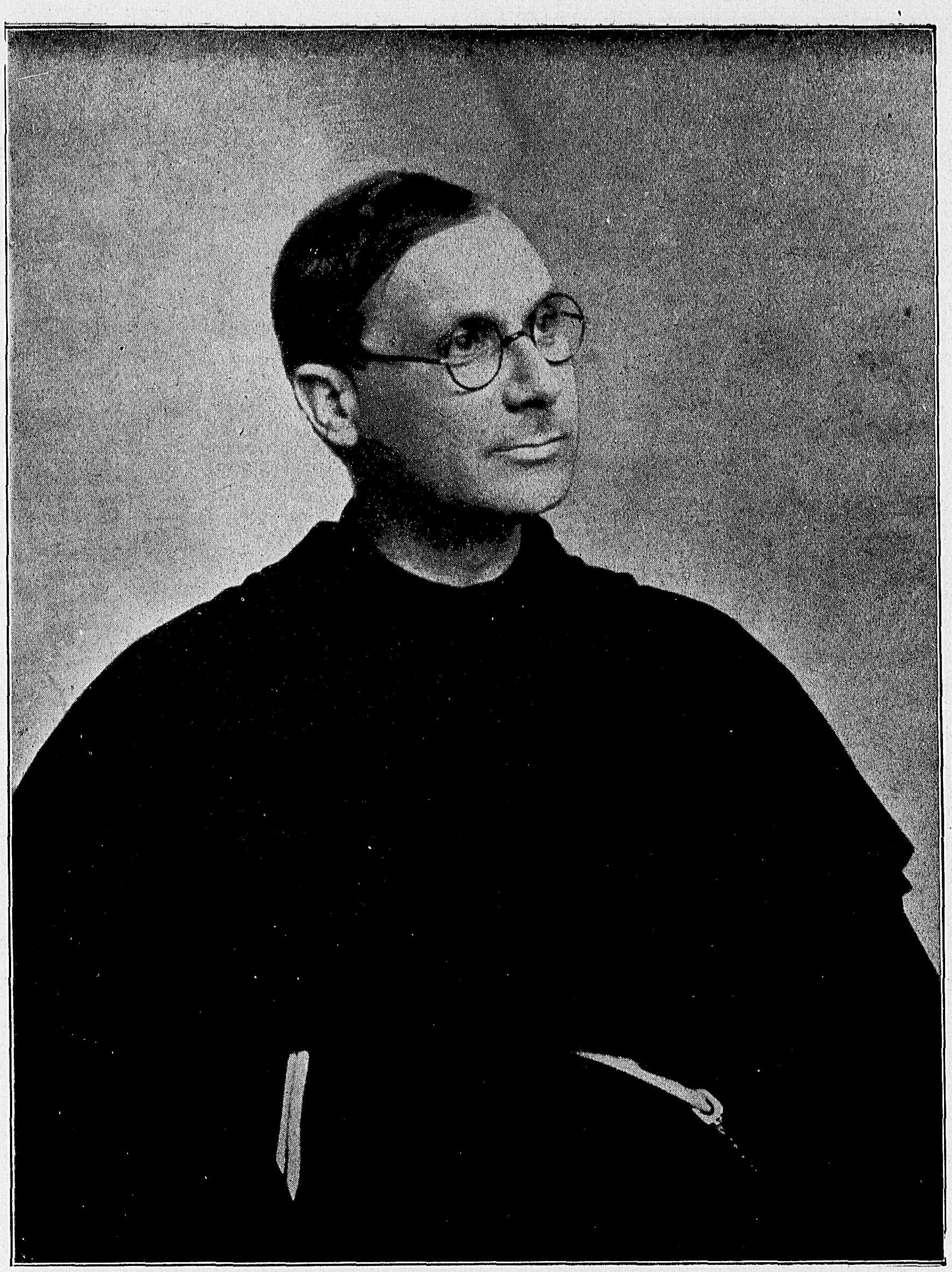


Fig. 62
Rev. P. Giacomo Gorlatto

PRIMA AUDIZIONE DEL «*DIVI ANTONII TRANSITUS*»
NEL TEATRO VERDI

Nel pomeriggio del 12 marzo ebbe luogo al teatro Verdi, presenti tutte le principali autorità cittadine e numerose rappresentanze degli ordini religiosi, la prima audizione del «Divi Antonii Transitus» composizione musicale in canto gregoriano del *P. Giacomo Gorlatto* dei Minori Conventuali del Santo (fig. 62), che ha per soggetto, come dice lo stesso titolo, l'agonia e la glorificazione di S. Antonio di Padova.

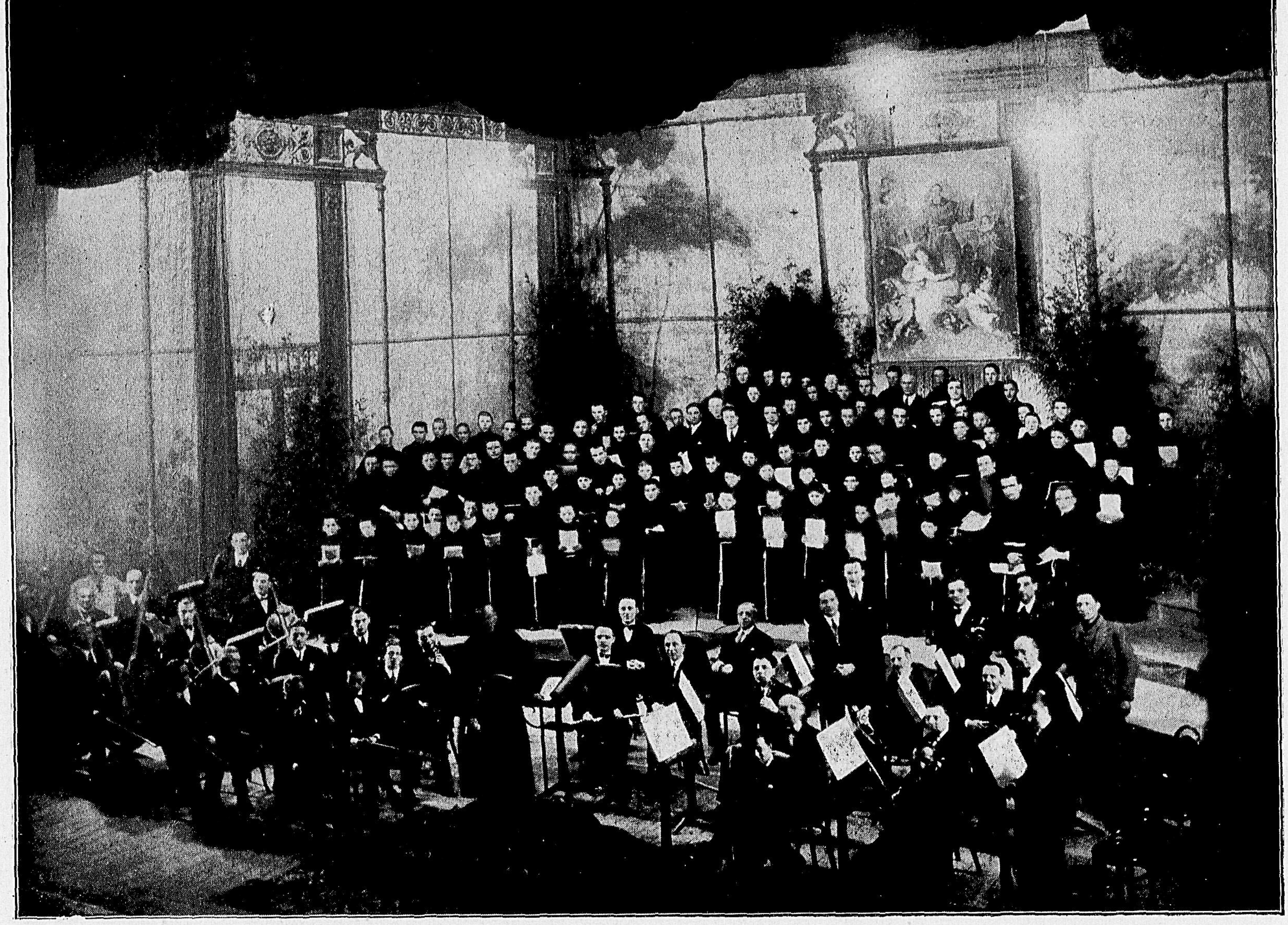


Fig. 63
L' esecuzione del *Transitus* al Teatro Verdi

L'esecuzione fu affidata ad un coro composto da 130 fratini del Santo e l'orchestra fu diretta dallo stesso autore (fig. 63).

Un notevolissimo successo coronò la bella opera del P. Gorlatto che nella sua composizione, con cui si è iniziata felicemente la serie delle manifestazioni celebrative del Centenario Antoniano, ha saputo rendere più accessibile al pubblico il canto gregoriano, accompagnandolo con una musica squisitamente interpretativa.

L' opera si divide in due parti.

PARTE PRIMA

—

L' AGONIA

Ecco, nella squallida celletta, il corpo del Santo, avvolto nel rozzo saio francescano, disteso sulla nuda terra, col capo rialzato su una pietra. Il suo volto pallido e trasfigurato effonde d'intorno una pacata e luminosa serenità. Tutti i cuori sono sospesi nell' aspettazione ansiosa di qualche avvenimento solenne ed imminente. Si sente che la morte è vicina. Gli occhi del Santo, dapprima quasi assopiti nell' agonia, si accendono di luce divina, e dal suo spirito proteso verso i cieli aperti erompe il grido: « *Video Dominum meum* = Vedo il mio Signore ! ».

C'è nella musica una affermazione netta e serena di possesso, e c'è nello stesso tempo l'anelito gemente dell'anima attratta con forza irresistibile verso l'Assoluto, da cui si sente divisa per pochi istanti che sembrano eternità.

Il grido viene ripetuto alternativamente con le strofe dell'Inno alla Vergine « *O Gloriosa Domina* » inno, che secondo il Rigauld, il Santo amava spesso cantare in vita, e col quale volle dare a Maria il suo estremo saluto. Il grido con un ultimo slancio trionfale si perde poi nelle altezze luminose della beatitudine raggiunta.

Seguono l'Antifona « *Ne reminiscaris* » e il salmo VI « *Domine ne in furore tuo* » primo dei sette, così detti Penitenziali.

L'Antifona è desunta con lieve variante dal libro di Tobia (III - 9).

Con queste parole il piissimo israelita prega Dio che dimentichi le sue colpe e quelle dei padri suoi, temperi il suo giusto sdegno e mitighi il rigore dei suoi castighi. È l'antifona che precede i salmi penitenziali.

Il salmo è di David: gemito e preghiera concentrate in quel profondo sentimento di vivo tremore che non abbandona mai i santi di fronte alla purezza e alla giustizia di Dio, anche allora che sono presso all'abbraccio eterno della sua misericordia.

L'Autore qui si è ispirato a un accenno che si trova nell'antica Liturgia del transito del Santo: « *In hora tui ex hoc mundo ad coelum transitus, psalmos poenitentiales cum fratribus decantasti.* » « Nell'ora del tuo passaggio da questo mondo al cielo, cantasti coi fratelli i salmi penitenziali. » Il canto dei versetti del salmo viene alternato tra le voci bianche e le virili.

Quello spasimo struggente di pentimento che agitava le notti del Re d'Israele, rivissuto in quest'ora suprema dell'anima del Santo, che alla luce dell'eternità riconosce la sua piccolezza e la sua miseria, è reso dal canto con una impressionante intensità di fervore mistico, mentre i bambini, con la loro voce infantile che si eleva a Dio umile e dolce, come un gemito pieno d'illimitata fiducia, pare abbiano l'ufficio di temperare la rude asprezza del tormento interiore, espressa dagli uomini con troppa veemenza. L'ultimo versetto in cui si riuniscono tutte le voci, canta con tono deciso e con gioiosa serenità, la vittoria riportata sui nemici, la misericordia conseguita, la pace raggiunta.

Ma il corpo del Santo, stremato e consunto da tanto ardore divampante dalla sua anima, non può più sostenere lo sforzo... cede, cede lentamente, dolcemente come sopraffatto da una forza superiore; finchè si lascia sfuggire lo spirito adagiandosi nell'immobilità della morte. Il rintocco funebre di una campana scoppia grave, lungo, mestissimo. Il Santo è partito, non è più fra noi.

L'Agonia si chiude con il seguente annuncio ferale:

Mortuus est Pater Sanctus!	È morto il Padre Santo!
Mortuus est Sanctus Antonius!	È morto Santo Antonio!

È la voce dei bambini, che si spandono a frotte per la città.

Il Commento al dolore che accolse la morte del Santo, ispirandosi ad una frase scritturale del paziente Idumeo (Giobbe cap. XXX v. 31) viene descritto con un accento flebile, appassionatamente triste, che concentra in sè tutta la potente ed intima forza espressiva del modo II gregoriano, definito propriamente da Adamo di Fulda « *tristibus aptus* ».

Ma ecco che improvvisamente, nel silenzio triste che grava sugli animi e nel quale si spegne l'ultimo gemito di dolore, lo scoppio dell'*Alleluja,* ripetuto tre volte con foga crescente, irrompe come una luce immensa, vivissima, inondante, e segna il trapasso tra la I. e la II. Parte.

PARTE SECONDA

—

LA GLORIFICAZIONE

Ogni altro sentimento che non sia di glorificazione viene soverchiato e trasfigurato. La città di Padova, percossa di dolore al primo annuncio della morte, ritrova nella sua anima, avvinta dal fascino della santità,

quella ammirazione osannante, che si diffonde dovunque, come uno stormo di campane squillanti a gloria in una chiara mattina d'estate.

La gioia spiegata e vibrante del «*Sono tubae*» slanciata sulla melodia del modo V gregoriano, definito dallo stesso Adamo di Fulda «*quintum da laetis,*» dilegua tutta la immensa desolazione del «*Versa est*».

Anch'essa come l'inno «*En gratulemur*» che segue, è tolta dalla Liturgia del Transito.

L'Autore non ha saputo trovare altra parola più adatta, più vigorosa e più solenne, per cantare l'inno trionfale di gloria al Santo, di quella stessa che usa la Chiesa nella sua Liturgia.

E l'*Alleluja* scoppia dovunque con travolgente lirismo, dopo ogni strofa dell'*En gratulemur* con melodie sempre nuove ed insistenti, che sfoggiano una ricchezza orientale di melismi, dando a tutto l'inno un senso di leggerezza e di trasparenza luminosa, che costringe a salire sempre più in alto.

Anche l'inno che segue «*Gaude, Antoni, serve Christi*» è tolto dall'antica Liturgia del Santo.

Come prima l'*Alleluja*, così qui viene ripetuta con uguale insistenza crescente la parola «*Gaude*» con cui comincia ogni strofa.

Ed è sempre lo stesso motivo che ritorna, lievemente variato.

Ormai la gioia, come un fuoco che ha bruciato ogni materia e che vive di sè stesso, della sua fiamma inestinguibile e si alimenta della sua forza, si svincola elevandosi dalla stretta cerchia definita delle parole per trovare una adeguata espressione di se stessa, nel puro canto, nel fiorito vocalizzo con cui termina ogni strofa.

Finito l'inno, dopo uno squillo di tromba seguito da un preludio d'archi e legni, una voce baritonale, sola, annuncia solenne e grave la ragione di questo immenso tripudio nella grandezza del Santo glorificato e nell'onore che ne deriva a Padova, sua città d'adozione.

La triplice ripetizione del «*Gaude*» e dell'*Alleluja*, con cui si chiude il «*Transitus*» pel suo tono spiccatamente marziale, dà l'illusione d'udire un clangore squillante di trombe in testa ad un esercito che entra cantando nella città conquistata.

L'ultimo «*Alleluja*» segna lo sforzo supremo del desiderio fremente e della incontenibile esultanza umana per superare ogni spazio, per varcare ogni confine, e partecipare assieme ai cori angelici alla glorificazione del Santo, col suo canto che si eleva possente e si perde nell'immensità sfolgorante dei cieli altissimi.

LE ONORANZE AD ANTONIO BAJAMONTI

Il giorno 8 febbraio, dopo la Messa al campo (fig. 64), celebrata in presenza di autorità, studenti, rappresentanze e cittadini nel cortile Sansovinesco della R. Università per la ricorrenza della storica data che segnò l'inizio della riscossa nazionale, ebbe luogo in una aula dello stesso Ateneo la cerimonia dello scoprimento della lapide posta a ricordo del mirabile Podestà di Spalato *Antonio Bajamonti* (fig. 65).

Il vice presidente del Comitato d'azione dalmatica, avv. Giovanni Tuozzi, lesse dapprima numerosi telegrammi e lettere di adesione, fra cui quelle dei Podestà di Trieste e di Fiume che delegarono il Podestà di Padova a rappresentarli.

Quindi pronunciò brevi parole per consegnare al Magnifico Rettore la lapide, che, scolpita dal prof. Paolo Boldrin, reca la seguente epigrafe dettata dal prof. Gustavo Zambusi: *In questa Università = studiò medicina = Antonio Bajamonti = il Podestà mirabile di Spalato = Al suo passare = ripetevano i cuori = Italia = Lottò, sofferse, morì del suo*

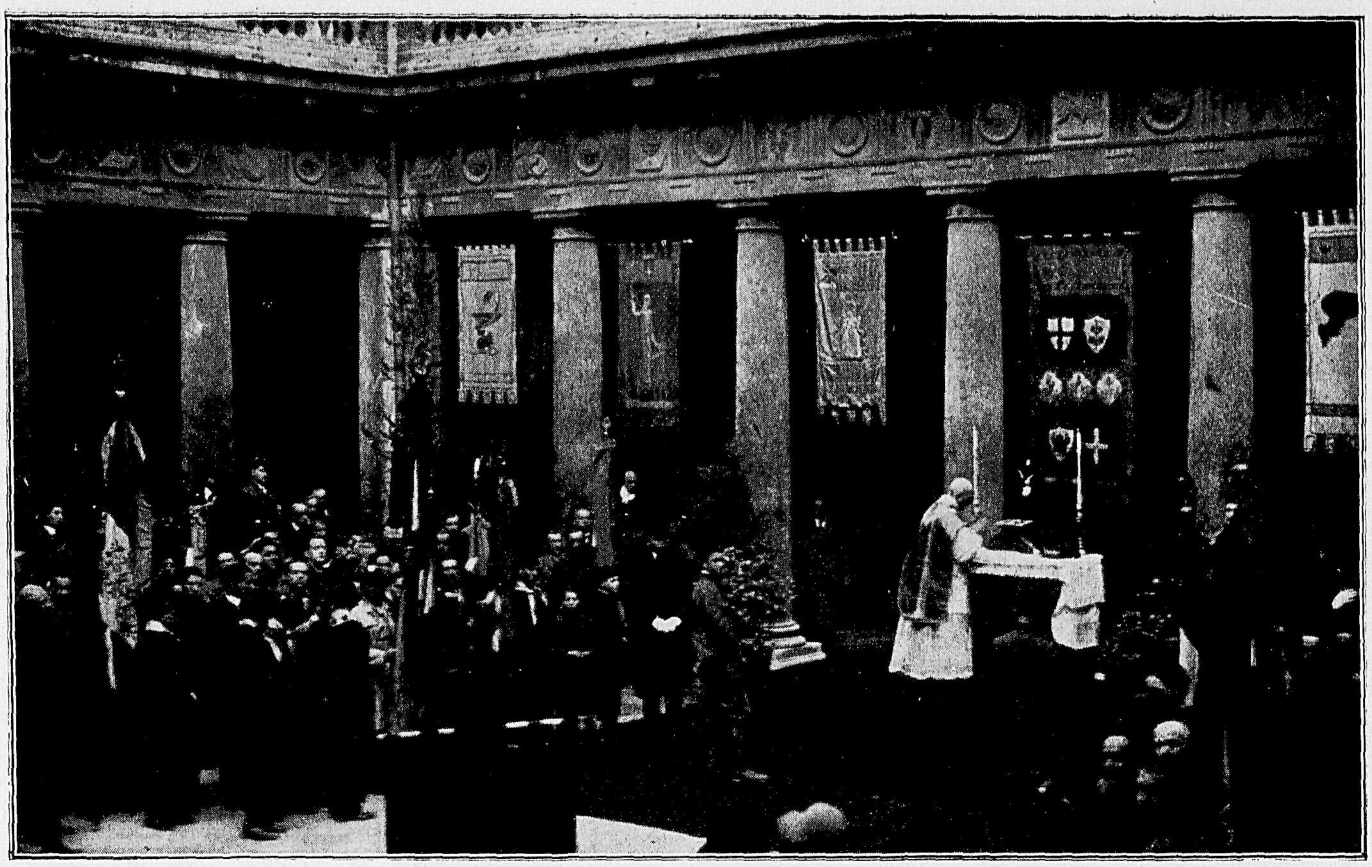


Fig. 64
La Messa al campo
nel Cortile della R. Università

dolore = 1822 = 1891 = Per memoria ed auspicio. Nella lapide figurano gli stemmi della famiglia Bajamonti, della Dalmazia e della città di Spalato.

Dopo la risposta del Rettore, che si disse fiero di ricevere in consegna la bella lapide scoperta in un giorno sacro ai fasti universitari, il prof. comm. Giuseppe Solitro, presidente del Comitato padovano di azione dalmatica, pronunciò applauditissimo il suo discorso ufficiale, con cui rievocò la nobile figura di Antonio Bajamonti.

«In questo antico tempio del sapere, disse l'oratore, fra i mille segni di gloria accumulati dai secoli, fra i ricordi custoditi in quest'aula a memorare e ad onorare insigni Maestri da poco scomparsi, bene sta una lapide ad Antonio Bajamonti, maestro anch'egli di sapienza civile, di patriottismo vigilante ed operoso, di ardentissimo amore all'Italia.

Il locale Comitato di Azione Dalmatica, fiero e orgoglioso di poter dare oggi forma concreta al nobilissimo pensiero dei primi ideatori delle odierne onoranze, ringrazia voi, Magnifico Rettore, dell'accoglienza entusiastica accordata al voto comune, e di aver voluto fissare questo giorno, 8 febbraio memorabile nei fasti universitari e cittadini, per la cerimonia inaugurale. Con che, Voi Magnifico Rettore, continuate le tradizioni dello Studio cui siete proposto, e, con alto intendimento educativo, alla gloriosa falange dei vostri giovani caduti in guerra e immortalati nel bronzo e nel marmo, e agli altri pur vostri, morti anch'essi per un alto ideale, a difesa della Patria rinnegata, vilipesa e tradita, aggiungete oggi il nome di un Uomo, che per audacia di pensiero, per valore di opere, per grandezza di sacrificio è degno di loro.

La lapide ad Antonio Bajamonti non è soltanto un omaggio alla sua memoria e il rinonoscimento dei meriti suoi: ma è ancora di più: l'affermazione e l'esaltazione dell'idea italiana, di cui, in tristissimi tempi, egli fu l'assertore gagliardo e il campione più puro; è una condanna a chi in un dato momento della nostra storia più vicina, non

Fig. 65
Antonio Bajamonti

seppe o non volle fare ciò che avrebbe potuto e dovuto; è un atto di amore verso i fratelli nostri dell' altra sponda; è un eccitamento agli scettici e ai pigri perchè aprano gli occhi alla luce della verità; è un augurio al divenire della Patria».

Venendo a parlare di Antonio Bajmonti, l'oratore dice che fu eroe, apostolo e martire: eroe, perchè primo, e spesso solo, si trovò per molti anni a lottare contro i nemici occulti e palesi, numerosi e agguerriti, a Spalato, a Zara, a Vienna, nel patrio Municipio, nella Dieta Provinciale, nel Parlamento dell' Impero, denunciando e smascherando nequizie e vergogne, apostolo, perchè con la parola, con la penna, con l' esempio difese e diffuse il patrimonio italiano del pensiero e della lingua, svegliando i dormienti, trascinando i dubbiosi, sostenendo i deboli, e sempre e dovunque raccogliendo proseliti; martire, perchè combattuto, calunniato e straziato, fra torture morali logoranti assai più delle fisiche, morì propriamente di dolore e di angoscia. E il popolo, spesso più giusto estimatore del merito, gli confermò quei titoli, e amandolo benefattore e padre, nella semplicità del suo cuore, lo chiamò *santo* perfino, attribuendogli virtù taumaturghe, come quando le madri, incontrandolo nelle vie, gli protendevano i pargoli implorandone la benedizione. Vissuto corporalmente meno di tre quarti di secolo, riempì di sè e dell' opera sua tutta un secolo e, come altri già disse, fu il creatore e il protagonista dell' epopea dalmatica nel secolo XIX.

Eletto podestà a Spalato nel 1860, tenne per 22 anni l'ufficio con finissimo tatto politico, in difficilissimo ambiente, fra italiani e slavi, meritando il plauso di questi e di quelli e l' ammirazione dell' intera Dalmazia. Spalato sotto la sua verga magica mutava aspetto ogni giorno, triplicava la sua popolazione e i commerci, si abbelliva e ingentiliva con opere e istituzioni nuove, che pur sotto la barbarica vernice, mantengono oggi ancora la nobiltà delle origini e del genio italiano.

Ed il comm. Solitro ne numera le opere.

«Deputato alla Dieta Provinciale del 1860 fino alla morte; rappresentante della sua città al Parlamento imperiale fino al 1882, (continua l' oratore) combattè il Bajamonti in tal veste le più aspre battaglie a difesa del nome, delle tradizioni, della lingua e del pensiero italiani, sempre adoperando a Vienna, fra tedeschi, slavi, e ungheresi, il suo dolce idioma materno; non certo da tutti compreso, ma da tutti, vorrei dire, *indovinato* per l' accento commosso vibrato e incisivo che sapeva dare al suo discorso, per l' energia del gesto con cui lo accompagnava, per la nobiltà espressiva dello sguardo».

E così termina:

«I bei comuni dalmatici, centri fiorenti ciascuno di storia di cultura e di gentilezza italiani, baluardi fino allora inespugnati dalla

più schietta latinità romana e veneziana, caddero l'un dopo l'altro sotto i colpi della forza brutale. E cadde anche Spalato, la città di Dio cleziano e di Bajamonti; ed ebbe anch'esso, come altre, mutato e imbarbarito il nome, pur conservando nella storia della civiltà con l'antico suo secolare, anche le memorie e le glorie; pagine morte queste per la gran folla esotica dei nuovi dominatori vivente fra esse, incapace di leggerle e di comprenderle. Oh! ben dormi laggiù, o Bajamonti, nel romito tuo cimitero a specchio del mare, sotto l'arco di rose e di glicine, fra le croci dell'antica tua gente, ch'ebbe comuni con te i dolori e le gioie, gli ardimenti e le speranze dove non giungono i sussurri d'una lingua non tua, e i rumori di un'esotica folla; nè vedi, come trasognati e sperduti, errare per le vie i fratelli dell'anima tua.

Dormi, Bajamonti, ma viva sempre il tuo spirito, e vegli sui rimasti nella piccola patria, e sugli esuli erranti nella patria più grande; e a questi e a quelli parla con quella voce che in vita sapevi modular così dolce e suasiva, e ripeti a loro ciò che in vita insegnavi: Dalmati miei, non disperate; la patria grande, che in un giorno di aberrazione, vi ha traditi e venduti, non è più quella di ieri; è la p a t r i a n u o v a, la vera, che non dimentica i suoi figli, dovunque essi si trovino, e tutti ama, e a tutti pensa e provvede; non disperate, Dalmati miei; soffrire è da forti; e voi siete forti come le pietre fra cui siete nati; non disperate; giorno verrà.... Accogliamo religiosamente la parola e la promessa del gran morto di Spalato, e indisciplinato raccoglimento prepariamo il futuro».

La cerimonia ebbe termine con parole ferventi di amor patrio, pronunciate, fra gli applausi dallo studente D'Aloja a nome dei colleghi universitari.

LE LL. AA. RR. I PRINCIPI DI PIEMONTE A PADOVA

Il mattino del 16 marzo, provenienti da Cortina d'Ampezzo, ove avevano assistito alle gare sciatorie nazionali, giunsero nella nostra città, in forma privata, le LL. AA. RR. i Principi di Piemonte, ricevuti alla stazione dalle principali autorità cittadine.

Gli augusti ospiti si recarono direttamente alla Basilica del Santo, dove, alla porta maggiore del tempio vennero accolti con ogni omaggio ed onore dal Rettore e dall'intiera comunità dei Padri minori conventuali.

Recatisi direttamente all'altare dell'Arca del Santo, i Principi ed il seguito assistettero alla celebrazione della S. Messa, e quindi visitarono l'altare del tesoro e la basilica ammirandone le ricchezze e le principali opere d'arte.

Nel frattempo, sparsasi per la città la notizia dell'arrivo delle LL. AA. RR., una folla considerevole si era venuta addensando nella piazza, tanto che all'uscita dal tempio i Principi furono salutati da una fervida dimostrazione di simpatia. Questa con maggior intensità, per il sopravvenire di maggior folla, si ripetè anche nel piazzale esterno della stazione, al momento della loro partenza.

Fig. 66
On. Aldo Lusignoli

L'on. ALDO LUSIGNOLI COMMISSARIO DELLA F. P. F.

In seguito alle dimissioni rassegnate dal Segretario federale dei Fasci della provincia, avv. Francesco Bonsembiante, venne nominato Commissario straordinario della Federazione provinciale fascista l'on. grand'uff. avv. Aldo Lusignoli, che prese possesso del suo ufficio il mattino del 15 febbraio anno corrente.

L'on. Lusignoli (fig. 66) nacque a Sinigallia (Ancona) il 22 agosto 1898. Trasferitosi a Roma con la sua famiglia, quand'era ancora bambino, compì nella capitale i suoi studi ed ivi percorse anche tutta la sua carriera politica e sindacale.

Dottore in legge, è iscritto all'albo degli avvocati in Roma. Ha la tessera del Partito dal 1919 ed ha partecipato alla Marcia su Roma. Egli ha una notevole attività giornalistica sia come redattore dell'*Idea Nazionale* e del *Lavoro d'Italia*. sia come direttore del quindicinale *La Corporazione dell'impiego*, oggi trasformato nel quindicinale *Il pubblico impiego*, che tratta tutti i problemi amministrativi, organizzativi, e culturali in genere che interessano i dipendenti da Enti pubblici e gli Enti stessi.

Dirige anche *Il Medico condotto*, *La Rassegna giudiziaria*, *Il Bollettino dei Concorsi*

Enti locali, Amministrazione fascista e *Rassegna Amministrativa.*

Per quel che può interessare cronologicamente l'attività politica-sindacale di A. Lusignoli ricorderemo: 1919, Presidente del Fascio romano universitario, — 1920, Membro della Commissione elettorale del Comune di Roma, — 1921-22, Fondatore e Segretario generale dell'Ufficio nazionale del lavoro, — 1923-26, Segretario generale della Corporazione fascista dell'impiego pubblico e privato, — 1924, Commissario straordinario della Federazione sindacale fascista di Firenze, — 1925, Commissario della Federazione sindacale fascista di Trento e contemporaneamente alla Commissione dei Dieci per le controversie sul lavoro (patto di Palazzo Chigi), — 1926, Commissario della Federazione sindacale fascista di Napoli, — 1924-26, Direttore dell'Ufficio legale della Confederazione delle Corporazioni fasciste, Segretario generale della Federazione nazionale dei Sindacati fascisti bancari, — 1927-28, Segretario generale fascista del pubblico impiego. Componente la Commissione reale per il progetto di assicurazione obbligatoria contro le malattie. Presidente dell'Ente nazionale fascista di previdenza e assistenza per i dipendenti da istituti parastatali e assimilati. Membro del comitato per la riforma dei controlli e dei metodi di lavoro delle pubbliche amministrazioni, nominato da S. E. il Capo del Governo. — 1929, Deputato al Parlamento per la 28.ª Legislatura.

Scrittore fecondo, oratore facile ed elegante, l'on. Lusignoli gode, come ben si vede, larga estimazione tra le più alte sfere del Governo e del Partito.

La Rivista «PADOVA», associandosi al saluto deferente rivolto al nuovo Gerarca del Fascismo padovano e della cittadinanza, porge da queste colonne all'on. Lusignoli i sensi del suo omaggio devoto.

IL COMMISSARIO PREFETTIZIO ED I VICE-COMMISSARI PER L'AMMINISTRAZIONE STRAORDINARIA DEL COMUNE

S. E. il Prefetto on. avv. Guido Pighetti, in seguito alle dimissioni rassegnate dal Podestà co. ing. dott. comm. Francesco Giusti del Giardino, nominò, con decreto 22 aprile corr. anno, Commissario Prefettizio per l'amministrazione straordinaria del nostro Comune il rag. cav. uff. Carlo Barbieri, (fig. 67), Ispettore provinciale dei Comuni e della Amministrazione provinciale.

Al fine poi di facilitare al rag. Barbieri l'espletamento delle molteplici mansioni inerenti all'ufficio cui è stato destinato, vennero nominati, successivamente, Vice Commissarii prefettizi l'avv. cav. Guido Solitro fig. 68), ed il prof. Luigi Gaudenzio (fig. 69).

Rag. Cav. Uff. CARLO BARBIERI

Appartiene all'Amministrazione dell'Interno dal 1902.

Partecipò volontario alla guerra italo-austriaca col grado di tenente di Fanteria, rimanendo in zona di operazioni per tre anni consecutivi e precisamente dal 1916 al 1918. È decorato della Croce al Merito di Guerra. È iscritto al P. N. F.

Fra i molti incarichi di fiducia conferitigli va ricordato quello di Commissario civile-distrettuale per i 32 Comuni della Valsugana che tenne dal 1918 al 1920 col compito di riorganizzare quella zona evacuata e distrutta durante la guerra.

Nel 1922 fu nominato Commissario prefettizio del Comune di Marostica e nel 1923 del Comune di Bassano. Durante la sua permanenza a Marostica si rese meritevole della Medaglia al valore civile conferitagli colla seguente motivazione: «In occasione della esplosione di un deposito di munizioni, con coraggio ed iniziativa assumeva la di-

Fig. 67
Rag. cav. uff. Carlo Barbieri

rezione delle operazioni di circoscrizione e spegnimento delle munizioni incendiate, evitando gravi ed irreparabili danni alla Città ».

Nel 1922 fu pure Commissario prefettizio all'Ospedale civile di Vicenza.

Nel 1924-25 fu sub-commissario per le Opere Pie disciolte di Napoli.

La sua attività fu particolarmente dedicata all'amministrazione delle due più grandi istituzioni napoletane che sono anche tra le maggiori d'Italia e cioè: il « Reale albergo dei poveri » e l'« Opera Pia di S. Gennaro Extra Moenia », comprendenti 15 Istituti di assistenza e beneficenza.

Fra il 1926-28 fu Commissario prefettizio ad Udine, Schio e Bagno di Romagna, con incarichi particolarmente delicati e difficili.

Ispettore centrale al Ministero dell'Interno, fu incaricato di varie inchieste politiche ed amministrative, fra cui quella all'Azienda municipale del gas di Palermo.

Destinato a Padova, su domanda, dal 1 agosto 1928 copre nella R. Prefettura la carica di Ispettore dei Comuni e dell'Amministrazione provinciale.

Avv. GUIDO SOLITRO

Nato a Portogruaro il 4 febbraio 1883, compì gli studi classici a Milano e si laureò in legge nell'Università di Padova. Residente nella nostra città da oltre trent'anni, vi esercitò per qualche tempo la professione di avvocato, coprendo anche l'ufficio di Vice Pretore del II. Mandamento.

All'inizio della guerra partì volontario arruolandosi nell'arma di fanteria; fu alla fronte per quattro anni consecutivi; e vi raggiunse il grado di primo capitano di complemento, meritando encomi e decorazioni al valore.

Dopo la guerra ha coperto importanti cariche in uffici pubblici. È da vari anni membro del Direttorio Federale dell'Associazione Combattenti, vice presidente dell'Associazione provinciale dei Volontari di guerra, consigliere della Casa Civica di Ricovero e presidente del Comitato provinciale pro Orfani di guerra. Fu anche membro della Giunta Provinciale Amministrativa. È iscritto al P. N. F.

Scrittore forbito, il Solitro pubblicò numerosi articoli di indole militare ed economica in parecchie riviste e periodici nazionali ed esteri. Fra i suoi lavori meritano particolare ricordo i due volumi « Reggimenti di Fanteria » e « Sacrificio Volontario ».

Prof. LUIGI GAUDENZIO

Nato a Conselve il 30 ottobre 1892, conseguì in Padova il diploma di geometra e successivamente la laurea in belle lettere presso la nostra R. Università. Nel 1914 fu nominato presidente del Sottocomitato stu-

Fig. 68
L' av. Guido Solitro

Fig. 69
Il prof. Luigi Gaudenzio

dentesco della « Dante Alighieri ». Durante la guerra fu alla fronte col grado di tenente di fanteria e si dimostrò valoroso. È iscritto al P. N. F.

Fu segretario provinciale della Federazione autonoma degli artigiani d'Italia e dal 1929 è Podestà del Comune di Conselve, dove tenne anche la carica di commissario straordinario del Fascio.

Attualmente è presidente del Consiglio d'Amministrazione dell'Ospedale Civile di Conselve, vice direttore della R. Scuola artistico-industriale « Pietro Selvatico » direttore del Liceo artistico annesso all'Istituto fascista di istruzione media, e membro del Consiglio direttivo dell'Istituto fascista di cultura.

Giornalista e scrittore apprezzato, ha al suo attivo numerose pubblicazioni di letteratura e d'arte ed alcuni romanzi.

Ha collaborato e collabora in varie riviste e giornali importanti, fra cui il «Pegaso» e « l'Italia letteraria ».

La Rivista « PADOVA » mentre porge al co. Giusti ed ai cessati vice Podestà l'attestazione del suo ricordo affettuoso e riconoscente, rivolge al Commissario Prefettizio cav. uff. Barbieri, ed ai vice Commissari, un saluto deferente e devoto.

DELIBERAZIONI DEL PODESTÀ

Nuovo Regolamento comunale di Edilizia e di Ornato.

Approvato dal Podestà con deliberazioni in data 29 ottobre 1930 e 30 gennaio 1931, ed omologato dal Ministero dei LL. PP. l'11 aprile 1931, il 1 maggio del corr. anno è entrato in vigore il nuovo Regolamento comunale di edilizia e di ornato. Esso è una elaborata riforma del vecchio Regolamento che si presentava inadeguato alle esigenze dei tempi, quantunque non poche e non lievi fossero state le modifiche introdotte nel periodo di tempo dal 1909 al 1927.

Col nuovo Regolamento il servizio è stato posto in esatta rispondenza all'istituto del Podestà ed alle nuove leggi in materia edilizia.

Nuovo Regolamento comunale di Polizia urbana.

Anche il regolamento di Polizia Urbana, in vigore dal 1921, è stato messo in armonia con le nuove disposizioni legislative, eliminandone quelle norme che più non avevano ragione di sussistere, in quanto la materia è ora disciplinata completamente dallo Stato, modificando le altre ed aggiungendone di nuove che colmassero deficenze e lacune.

Approvato dal Podestà il 30 gennaio corr. anno, il nuovo Regolamento è in corso di sanzione tutoria.

Acquisto di dieci vetture tramviarie.

Già nel corso dell'esercizio 1930 l'Amministrazione Podestarile ebbe a preoccuparsi dell'efficenza del servizio tramviario in relazione al maggior afflusso dei viaggiatori per la celebrazione del Centenario Antoniano.

Se da un lato era legittimo desiderio dell'Amministrazione che anche il servizio tramviario apparisse, per la circostanza, sotto ogni aspetto decoroso, dall'altro si imponeva il problema di porlo nella migliore efficenza.

L'Azienda del Tram condivise le preoccupazioni del Comune e, d'accordo, stabilirono entrambi di addivenire all'acquisto di 10 nuove vetture di tipo moderno. Ma poichè l'Azienda non si è trovata sul momento in condizioni di poter far fronte all'ingente spesa, tale acquisto è stato effettuato dal Comune per il complessivo importo di lire 1.500.000, con l'obbligo all'Azienda di iscrivere le vetture per il valore di cui sopra fra gli elementi attivi del patrimonio permanente e di provvedere al loro ammortamento.

Vendita di area per costruzione di un nuovo grande palazzo nei quartieri centrali.

Per rendere possibile la costruzione, anche sul lato nord della nuova piazza dei quartieri centrali, di un edificio tale da conferire alla stessa ornamento e decoro, con deliberazione del 1 marzo 1931 il Podestà vendeva al dott. Gio. Pietro Frigo, della Fabbrica di birra «Itala Pilsen», l'area per la costruzione dell'edificio predetto.

Sistemazione della località presso l'ex barriera Vittorio Emanuele II.

Nel 1926 il R. Commissario del Comune aveva deliberato che le aree di compendio del patrimonio comunale in seguito alla sistemazione dell'ex barriera Vittorio Emanuele II, fossero vendute all'asta pubblica. Constatata poi invece la inopportunità che passassero di proprietà privata con risultato economico limitato, la vendita venne sospesa.

Ripresa in esame la pratica il Podestà, con provvedimento del 15 aprile u. s., deliberava di destinare a giardino pubblico le aree suddette, ottenendo che i proprietari confinanti versino al Comune, a titolo di miglioria, una somma adeguata al maggior valore che verranno a conseguire i rispettivi immobili per lavori summenzionati.

PADOVA, 1 MAGGIO 1931 - IX — ANDREA MOSCHETTI, DIRETTORE RESPONSABILE

13 2835
MUSEO CIVICO DI PADOVA